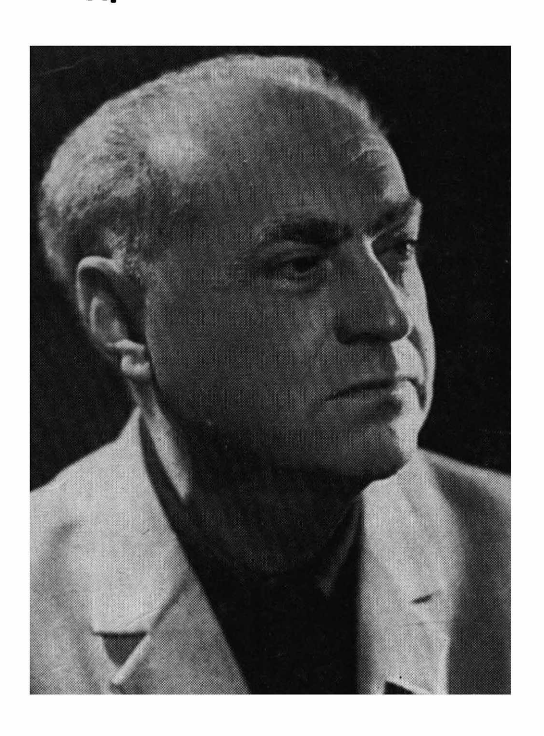
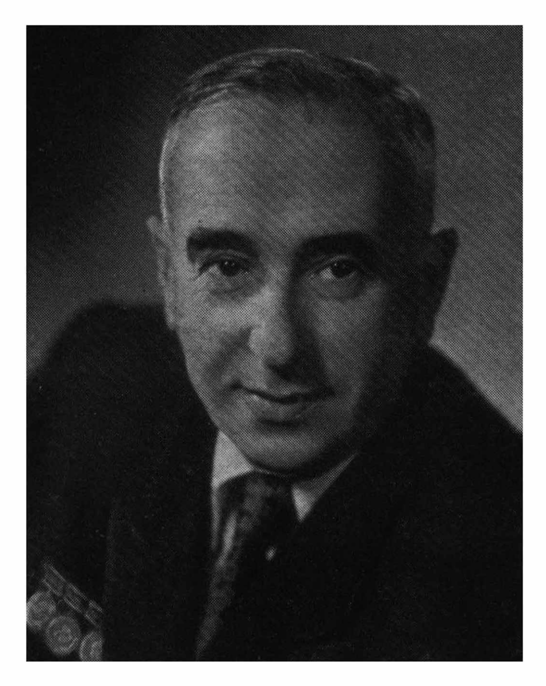

искусство
1.70
КИНО

Поздравляем



с 60-летием

Михаила Борисовича Маклярского, кинодраматурга, автора сценариев широко известных фильмов «Подвиг разведчика», «Секретная миссия», «Ночной патруль», плодотворная деятельность которого на Высших сценарных и режиссерских курсах способствовала появлению в кино новых высококвалифицированных кадров



с 70-летием

Иосифа Михайловича Посельского, режиссера-документалиста, автора фильмов «Счастье трудных дорог», «По Хабаровскому краю», «Советское Приморье», «Шагай, семилетка», «Советская Киргизия», «Первая весна», «Возрождение Сталинграда».
Он стоял у истоков рождения советского документального киноискусства (в 1924 году вышел его первый фильм «Правда о Красной Армии»). И. Посельский, лауреат Государственных премий, создал более 30 полнометражных документальных картин и множество киножурналов

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Духовный мир современника и экран

Новые фильмы

Размышляя о герое

Творческая лаборатория

Из прошлого

За рубежом

Сценарий

На 1-й странице обложки: С. Любшин в роли комиссара Амелина в фильме «Красная площадь» (сценарий Ю. Дунского, В. Фрида, режиссер-постановщик В. Ордынский, «Мосфильм»)

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Lenin's Birth Centenary

Spiritual World of Our Contemporary and the Screen

New Films

Thonghts About the Hero

Professional Laboratory

From the Past

Abroad

Script

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А12564. Подписано к печати 29/XII 1969 г.
Формат бумаги 70×90 $^{1}/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 40 350 экз. Заказ 3673
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

...Коммунисты видят свою задачу в том, чтобы в борьбе против любых противников твердо отстаивать революционные принципы марксизма-ленинизма, пролетарского интернационализма, неуклонно претворять их в жизнь, постоянно развивать марксистско-ленинскую теорию, обогащать ее на основе современного опыта классовой борьбы и строительства социалистического общества. Коммунисты всегда будут верны творческому духу ленинизма.

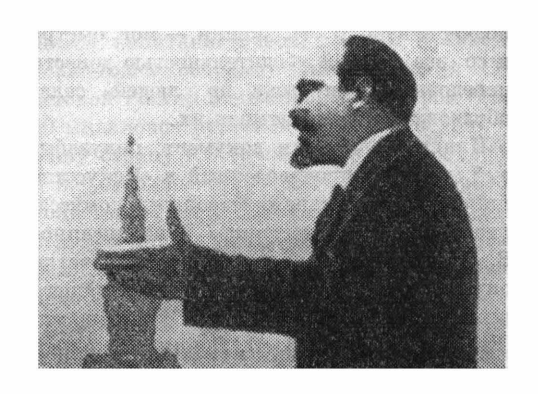
Приближающийся Ленинский юбилей — историческая дата всемирного значения. Коммунистические и рабочие партии встречают эту дату в условиях активизации своей революционной деятельности и ознаменуют ее усилением политической и идеологической работы в массах, расширением и укреплением своих рядов. Они прилагают все силы к тому, чтобы мобилизовать революционную энергию трудящихся на борьбу против империализма, за светлые идеалы социализма.

Участники международного Совещания коммунистических и рабочих партий обращаются ко всем коммунистам, ко всем борцам за социалистическое преобразование общества, ко всем сторонникам прогресса и мира с призы-

вом достойно отметить 100-летие со дня рождения великого Ленина. Изучайте труды Ленина! В них вы найдете неиссякаемый источник вдохновения для борьбы против реакции и угнетения, за социализм и мир. Знакомство с ними поможет молодому поколению яснее увидеть революционные перспективы нашей эпохи. Шире пропагандируйте достижения ленинизма, успехи социалистических стран, коммунистических партий, всех революционных сил!

Из Обращения международного Совещания коммунистических и рабочих партий **«О 100-летии со дня рождения Владимира Ильича Ленина».**

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Ю. Львунин,
И. Полянский

«Благодаря личному содействию В. И. Ленина...»

НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ РАССКАЗЫВАЮТ

Близится день Ленинского юбилея. Скоро минует первый век бессмертной славы великого вождя революции. Мы вновь и вновь вчитываемся в страницы ленинских томов, поверяя свою жизнь, свою работу его мыслями, его указаниями.

Наследие Ильича — вечно живое наследие! И — гениально всеохватное!

Внимание к вопросам развития кино, конечно же, было только частью грандиозной работы вождя, возглавившего первое в мире государство рабочих и крестьян. Только частью. Но тем более важно, что кино Ленин рассматривал как важнейший фактор коммунистического воспитания.

Как выясняется сегодня все с большей непреложностью, этот тезис для В. И. Ленина был не просто общим соображением, но конкретным лозунгом его практической деятельности.

В четвертом номере журнала «Искусство кино» (1969) в публикации «Одна строка» приводилось неизвестное ранее высказывание В. И. Ленина о кино, содержащееся в записи одного из выступлений А. В. Луначарского, хранимой в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР. Вот оно: «...Кино в деревне не менее важно, чем книга». Обратите внимание, как перекликается это замечание с другим, известным, которое можно прочесть в сборнике «В. И. Ленин о литературе и искусстве» (М.,«Художественная литература», 1967, стр. 685): «...продвинуть здоровое кино в массы в городе, и еще более того в деревне».

Вдумываясь в слова Ильича, представляя ту конкретную историческую обстановку, в которой они были произнесены, с особой остротой и свежестью воспринимаешь сегодняшние успехи нашей деревни, о которых так убедительно свидетельствуют материалы недавнего Третьего всесоюзного съезда колхозников. Тогда, когда деревня почти сплошь была неграмотной, именно кинематограф — «здоровое кино», как

подчеркивает В. И. Ленин,— мог быстро и со все зримой убедительностью донести передовые идеи века до людей села, образовывая и воспитывая их.

Или вот еще один документ, полузабытый, тоже воспроизведенный в «Искусстве кино»*: «Положение о Народном комиссариате по просвещению», подписанное В. Ульяновым (Лениным), в котором четко определялось место органа, руководящего кинематографом, в системе Наркомпроса. Очень важно, что В. И. Ленин не только подписал этот акт, но принял самое живое, самое непосредственное участие в его разработке».

Незадолго до этого, в письме к А. В. Луначарскому о реорганизации Наркомпроса, написанном накануне введения нэпа, В. И. Ленин требовал усиления партийного руководства искусством, в том числе и кинематографом.

Выясняется, что забота В. И. Ленина о развитии, становлении советского кино была гораздо и шире, и конкретнее, чем могло представляться до сих пор. Об этом же выразительно свидетельствует и наша сегодняшняя публикация, касающаяся фактов кинодеятельности Межрабпома. То и дело мы встречаем в обнаруженных сейчас документах, связанных с деятельностью этой организации, что Владимир Ильич «лично предложил», «посоветовал», «потребовал» то-то и то-то. И снова к нашей, кинематографистов, особой радости и гордости выясняется, что Ленин стоял у колыбели советского кино, что он принял решающее участие в первых шагах развития отечественного кинематографа, что в публикуемых ниже документах с еще большей рельефностью, определенностью вырисовывается огромная роль, которую сыграли направляющие указания В. И. Ленина в судьбе молодого советского кинодела. Эти документы наглядно показывают, какая огромная практическая работа по созданию и развитию молодой советской кинематографии стояла за такими простыми и много раз уже повторенными ленинскими словами: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Это была не только кристально точная научная формула, не только тезис, это была боевая программа огромной созидательной работы, в которой, как свидетельствуют обнаруженные нами документы, самое деятельное, непосредственное участие принимал В. И. Ленин.

●

«Производство «Межрабпом-Руси» («Межрабпомфильма») — эта марка встречается в титрах многих кинолент, выпущенных в нашей стране в 20—30-е годы. Историкам хорошо известно, что «Межрабпом-Русь» и «Межрабпомфильм» — это названия киноорганизации, существовавшей у нас на протяжении многих лет. Затем фильмы, выпущенные под этой маркой, как это, к сожалению, обычно бывает в кино, сошли с экрана, и только за последние 10—15 лет советские кинозрители смогли вновь возобновить свое знакомство с такими фильмами киностудии «Межрабпом-Русь» («Межрабпомфильм»), как «Папиросница от Моссельпрома», «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Потомок Чингис-хана», «Праздник святого Йоргена», «Путевка в жизнь», «Последний табор» и другие.

В ряду других киноорганизаций, действовавших в нашей стране в первые послеоктябрьские годы, кинообщество «Межрабпом-Русь» занимало особое место, так как одним из создателей этого кинообъединения была международная революционная организация — Международная рабочая помощь (сокращенно — Межрабпом).

Межрабпом был основан в 1921 году по инициативе В. И. Ленина и Коммунистического Интернационала в связи с острой необходимостью оказания помощи населению Советской Республики, пострадавшему в то время от сильной засухи и неурожая. Голод, охвативший значительную территорию Советской республики, в условиях экономической блокады и дипломатической изоляции, проводившихся по отно-

* «Искусство кино», 1969, № 5, стр. 2.

шению к Советскому государству международным империализмом, представлял страшную угрозу для нашей страны. Поэтому 2 августа 1921 года с призывом о помощи к зарубежному пролетариату обратился В. И. Ленин.

В этом обращении он писал:

«Требуется помощь. Советская республика рабочих и крестьян ждет этой помощи от трудящихся и промышленных рабочих и мелких земледельцев.

Массы тех и других сами угнетены капитализмом и империализмом повсюду, но мы уверены, что, несмотря на их собственное тяжелое положение, вызванное безработицей и ростом дороговизны, они откликнутся на наш призыв»*.

С воззванием к рабочим всех стран о помощи голодающему населению Советской России выступил и Исполком Коминтерна.

Это воззвание подписали В. И. Ленин, Бела Кун, Ф. Геккерт, У. Террачини и другие.

Ответом на эти призывы была мощная кампания пролетарской солидарности с Республикой Советов — сборы и отчисления от зарплаты, посылка средств, продовольствия, орудий труда, медикаментов, одежды и т. д. в Советскую страну и, наконец, моральная, политическая поддержка молодого Советского государства.

Для руководства этой кампанией солидарности в Берлине по решению Исполкома Коминтерна в августе 1921 года был создан Заграничный комитет рабочей помощи во главе с выдающимся деятелем международного коммунистического и рабочего движения Кларой Цеткин.

Вместе с виднейшими деятелями международного коммунистического движения — Фрицем Платтеном, Богумилом Шмералем, Карлом Крейбихом в этот комитет вошли и крупнейшие представители науки и искусства — Альберт Эйнштейн, Анатоль Франс, Кете Кольвиц и другие.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 75.

Под руководством этого комитета трудящиеся капиталистических стран в 1921—1922 годах собрали для населения Советской России 5 миллионов долларов (или 10 миллионов рублей золотом) и послали в нашу страну 100 транспортов — пароходов и железнодорожных составов — с продовольствием, медикаментами, одеждой, инструментами, машинами и другими товарами, а также 2,5 миллиона пудов семенного зерна.

Но как бы ни была значительна эта сторона деятельности Межрабпома, она ею не исчерпывается.

Особое значение деятельность Межрабпома имеет и для нашей художественной культуры, в частности для рождения советского кинематографа. В самом деле, трудно переоценить тот факт, что почти с самого начала охарактеризованной выше кампании Межрабпомом **по совету В. И. Ленина** были широко использованы действенные агитационно-пропагандистские возможности кино. Первые два фильма, созданные организацией Международной рабочей помощи — «Голод в Советской России» и «Вниз по течению голодной Волги»*, — вывезенные Межрабпомом во многие страны, дали новый импульс движению помощи Советской России со стороны международного пролетариата.

Этот капитального значения факт давно известен историкам советского кино. Однако немногие знают, что самое развитие кинодеятельности в рамках Межрабпома прочно и непосредственно связано с В. И. Лениным, с его инициативой и практической работой.

«**Межрабпом,** — сказано в одном из документов ЦК этой организации, — **начал свою кинодеятельность по политически-пропагандистским причинам в 1921 г., а именно по личному желанию и настоянию тов. Ленина. Мы еще раз ссылаемся на письма тов. Ленина, обращенные к бывшему заведующему Госкино тов. Либер-**

* W. Münzenberg. Erobert den Film! Berlin, 1925, S. 18 — 19.

ману, на доклад тов. Горбунова, управляющего делами Совнаркома»*.

О постоянном внимании и действенной поддержке киноработы Межрабпома со стороны В. И. Ленина говорят и другие документы организации Международной рабочей помощи. Так, в документе, который мы публикуем ниже, еще более подробно и четко, конкретно говорится об огромной, решающей роли В. И. Ленина в развитии кинодеятельности Межрабпома. Здесь говорится о **«ПИСЬМЕННОМ ОБРАЩЕНИИ тов. ЛЕНИНА... ВЕСНОЙ 1922 г.»** к секретарю ЦК Межрабпома В. Мюнценбергу с предложением продолжать развитие кинопропаганды по линии Межрабпома.

В этом документе отмечается также тот факт, что Н. П. Горбунов, управляющий делами СНК РСФСР, «неоднократно **от имени тов. Ленина** вел переговоры с тов. Мюнценбергом о необходимости развития именно кинодеятельности».

Вряд ли значение этого свидетельства нуждается в специальном комментировании. Отметим только, что В. И. Ленин делал все необходимые практические выводы из своего положения о первостепенном значении кино для пропаганды молодой Советской республики, коммунистических идей в условиях острой классовой борьбы, интервенции, разрухи, будучи занятым сложнейшими государственными и партийными проблемами, когда само существование Советского государства большинству западных «наблюдателей» казалось проблематичным.

В этих условиях В. И. Ленин видел в кино одно из могучих средств агитации за Советскую власть, один из поистине действенных путей борьбы за победу пролетарской революции и поэтому со свойственными ему целеустремленностью и последовательностью отводил кинематографу заметное место в ряду других мероприятий, которыми в ту пору было занято Советское государство.

* В. Мюнценберг. Кино и революция. М., изд. Межрабпома, 1925, стр. 13.

С этой точки зрения очень важно отметить, что и в докладной записке Российского отделения ЦК Межрабпома, направленной 10 декабря 1924 года в адрес К. М. Шведчикова, также содержится прямая ссылка на оказанную Владимиром Ильичем поддержку киноработе Межрабпома. **«Благодаря личному содействию тов. Ленина,**— указывается в этом документе,— **Межрабпом получил право заняться кинематографической деятельностью».**

После первых двух фильмов, созданных Межрабпомом и показанных миллионам трудящихся на Западе, киноработа этой организации становится, в соответствии с рекомендациями, полученными от Владимира Ильича, одним из важных направлений ее деятельности.

В 1921—1924 годах организация Международной рабочей помощи вывезла и продемонстрировала за рубежом не менее 20 документальных фильмов, смонтированных из кадров, снятых советскими и межрабпомовскими операторами*.

Особым успехом у рабочего зрителя за рубежом пользовался фильм «5 лет Советской России», в который были включены кадры, запечатлевшие заседания IV конгресса Коммунистического Интернационала и выступление В. И. Ленина на этом конгрессе. Образ вождя нашел отражение и в киноленте «III конгресс Коммунистического Интернационала», на котором В. И. Ленин выступал в качестве докладчика**.

Точным и убедительным языком документальных кинолент Международная рабочая помощь несла правду о первом в мире социалистическом государстве миллионам трудящихся капиталистических стран, разоблачая ложь и клевету антисоветской пропаганды. «Во всех своих действиях,— писали в июне 1923 года делегаты конгресса Межрабпома в Берлине в адрес

* А. Гак. Поиски новых документов.—Сб. «Из истории кино». Документы и материалы, вып. седьмой. М., 1968, стр. 19 — 20.

** W. Münzenberg. Erobert den Film! Berlin, 1925, S.19.

Совнаркома в Москву,— Международная рабочая помощь преследует одну цель: сражаться за Советскую Россию, за ее созидание, за ее революцию, рассеять мрачные тучи клеветы, окружающие ее... Мы сражались за Советскую Россию в миллионах газет, фотографическими снимками, афишами, объявлениями, фильмами, брошюрами, концертами и так далее, и мы были услышаны. Во многих странах мы подготовили общественное мнение к пониманию Советской России...»*

Трудно найти достаточно сильные определительные слова, чтобы по достоинству оценить значение названных выше документальных кинолент Межрабпома: благодаря им едва ли не впервые массы трудящихся на Западе познакомились с образом создателя первого в истории рабоче-крестьянского государства В. И. Ленина.

Одновременно Межрабпом оказал значительную материально-техническую помощь советским киноорганизациям в трудные годы восстановительного периода. Эта поддержка являлась составной частью производственно-технической помощи Межрабпома, которую он начал оказывать Советской России с середины 1922 года, когда голод начал отступать.

В соответствии с решениями III конференции Межрабпома (июль 1922 года) эта помощь выражалась в производстве, ввозе и ремонте земледельческих и промышленных средств производства, инвентаря, оборудования для восстановления и развития экономики Советской страны.

Для практического осуществления этих решений в июле — августе 1922 года в Берлине было основано специальное Торгово-промышленное акционерное общество Международной рабочей помощи Советской России («Ауфбау»), имевшее свои представительства более чем в 20 странах **. «Ауфбау» финансировалось из международного пролетарского фонда, одним из главных источников пополнения которого были средства, полученные в результате распространения облигаций первого международного рабочего займа, выпущенного осенью 1922 года на сумму в 1 млн. долларов сроком на 10 лет.

Осенью 1922 года при «Ауфбау» в Берлине был образован фотокиноотдел с задачами обеспечения советских киноорганизаций заграничными фильмами, киноматериалами и оборудованием и продвижения за рубеж советских фильмов *. В первой половине 1923 года кинофотоотдел (кинобюро) возник и при Российском представительстве ЦК Межрабпома. Это бюро стремилось оказать поддержку молодой советской кинематографии, обеспечивая ее в первую очередь кинопленкой, всевозможной аппаратурой, в чем тогда особенно нуждалась наша кинематография **.

В 1922—1924 годах Межрабпом поставил советским киноорганизациям — Госкино, Севзапкино, «Кино-Москва», ВУФКУ, Белгоскино — дефицитную в то время пленку, аппаратуру и копии иностранных фильмов на сумму 400 тыс. золотых рублей. Межрабпом ввез для этих организаций более 1 млн. метров негативной и около 5 млн. метров позитивной пленки и копий заграничных фильмов***. До октября 1924 года организация Международной рабочей помощи ввезла в нашу страну до 300 художественных и научно-просветительных кинолент зарубежного производства****.

Кроме того, ЦК Межрабпома активно боролся за укрепление государственной монополии кинопроката, которая была

---

* ЦГАОР СССР, ф. 1065, оп. 3, д. 63, л. 58.

** «Brüder, hilf!». Berlin [1922], S. 4, 22.

---

* «Der Rote Aufbau», 1923, № 9—10, S. 18 und «Brüder, hilf!», S. 5.

** Ренэ Маршан и Петр Вейнштейн. Пять лет советской кинематографии, 1919—1924. Историко-политический и экономический обзор. Л.— М., изд-во журнала «Кинонеделя», 1925, стр. 33; «Der Rote Aufbau», 1923, № 9 — 10, S. 19.

*** Ю. А. Фридман. Движение помощи международного пролетариата Советской России в 1921 — 1922 гг. — «Вопросы истории», 1958, № 1, стр. 100.

**** ЦПА ИМЛ, ф. 538 (из выступления В. Мюнценберга на конгрессе Межрабпома 31 октября 1924 г.).

сведена на нет в условиях новой экономической политики.

В период нэпа, об этом говорилось в выступлении В. Мюнценберга на III конгрессе Межрабпома летом 1923 года, в киноделе Советской России была очень сильна рыночная стихия, когда кинопрокат, по словам Мюнценберга, преследовал «больше коммерческую выгоду, нежели политическую цель». В этой обстановке киноэкраны наводнялись не только слабыми в художественном отношении, но нередко и идейно вредными картинами, как, например, «Рудничный газ», о котором говорил в выступлении на конгрессе Межрабпома секретарь ЦК Международной рабочей помощи.

И эта деятельность Межрабпома, направленная на очищение кинорепертуара от лент, чуждых идеям и целям революции, встретила особо горячую поддержку и глубокое понимание со стороны В. И. Ленина, как свидетельствует В. Мюнценберг. Ленин говорил, что демонстрация таких картин, как «Последняя любовь Нельсона» в Советской России «ЯВЛЯЕТСЯ СВИНСТВОМ».

Опираясь на эти ленинские указания и оценки, в сентябре 1922 года ЦК Межрабпома направил письма в адрес А. В. Луначарского, М. Ф. Андреевой, Л. А. Либермана и Б. С. Стомонякова. ЦК Международной рабочей помощи предлагал «создать киноучреждение (контору), сговорившись с товарищами Стомоняковым, Андреевой, Грюнбергом и представителями нижеподписавшегося комитета, которое (то есть учреждение) освещало бы для заграницы вопросы осмотра фильмов, содержания их, а также и коммерческие вопросы... Это киноучреждение одно только и должно иметь право допущения фильмов в Россию и их цензуры» *.

В ноябре 1922 года ЦК Межрабпома активно поддержал проект декрета, внесенного в Совнарком, о государственной монополии кинопроката, выступая одновременно за вывоз советских фильмов за границу только через Межрабпом*.

Новый период кинодеятельности этой организации начался в 1924 году, когда кинобюро Межрабпома в Москве объединилось с художественным коллективом «Русь».

Как указывалось в договоре от 1 августа 1924 года, кинотоварищество «Межрабпом-Русь» создавалось «для совместного производства кинематографических картин, а равно и для совместной эксплуатации кинокартин, как своего, так и чужого производства путем продажи и проката...»**. По этому договору «Русь», в которой пайщиками были многие сотрудники этой организации еще дореволюционного периода, становилась производственным органом объединения. Среди этих пайщиков были М. Н. Алейников, Ю. А. Желябужский и другие.

Объединяясь с «Русью», Межрабпом, как это следует из публикуемых ниже документов, ставил своей целью постепенно вытеснить частный капитал пайщиков «Руси» и полностью овладеть кинообществом «Межрабпом-Русь». В первое же время Межрабпом основное внимание уделял идейной направленности кинопродукции созданного кинообъединения, хотя, как свидетельствуют документы, установка эта осуществлялась не всегда последовательно, и в деятельности объединения нередко брали верх настроения, порожденные нэповской атмосферой.

Начало «Межрабпом-Руси» было ознаменовано созданием фильмов, включенных в план по настоянию руководства Межрабпома. В их числе был и историко-революционный фильм «Его призыв». Эта кинокартина, режиссером которой был Я. А. Протазанов, в то время недавно вернувшийся из эмиграции, снималась по сценарию молодой писательницы В. Эри. По замыслу создателей фильма, он должен был отразить тему ленинского

---

* ЦГАОР СССР, ф. 1064, оп. 6, д. 79, лл. 148 — 149.

* ЦГАОР СССР, ф. 1065, оп. 3, д. 57, лл. 11, 38 — 39.
** ЦПА ИМЛ, ф. 538.

призыва в партию в 1924 году после смерти вождя. И хотя Я. А. Протазанову и не удалось воплотить эту тему в полной мере, тем не менее «Его призыв» все же можно рассматривать как **первый советский художественный фильм, в котором затрагивалась ленинская тематика.**

Я. А. Протазанов использовал в фильме документальные кадры, снятые в начале 20-х годов и запечатлевшие В. И. Ленина. Кроме того, финал картины был смонтирован из кадров, создавших символический образ Ленина-вождя.

«Правда» охарактеризовала «Его призыв» как «важное достижение молодого советского экрана, в котором нащупывается настоящая дорога». «Органическое включение в сюжетную картину большой политической идеи,— напишет позже о «Его призыве» В. И. Пудовкин,— действительно являлось в то время крупнейшим шагом вперед».

Фильм был хорошо принят советским зрителем. С большим успехом он демонстрировался и за рубежом, был горячо встречен демократическим зрителем в Германии, Австрии и других странах.

В последующий период на «Межрабпом-Руси» (с 1928 года она получила наименование «Межрабпомфильм») были поставлены такие выдающиеся фильмы, как «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Путевка в жизнь», «Три песни о Ленине».

«Межрабпомфильм» немало сделал для развития советского художественного и документального кино, для пропаганды посредством кино великих идей интернациональной пролетарской солидарности, которые завещал международному коммунистическому движению В. И. Ленин и за которые он героически боролся на протяжении всей своей жизни.

Ниже публикуются документы, выявленные в ЦПА ИМЛ, характеризующие политическую программу объединения и прежде всего огромную роль, которую в создании общества и определении направленности его деятельности сыграл В. И. Ленин.

ВЫСТУПЛЕНИЕ СЕКРЕТАРЯ ЦК МЕЖРАБПОМА В. МЮНЦЕНБЕРГА ПО ВОПРОСУ О КИНО НА III КОНГРЕССЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ РАБОЧЕЙ ПОМОЩИ В БЕРЛИНЕ (14—19 ИЮЛЯ 1923 ГОДА)*

Зигрист[1]: «...По следующему пункту: «Кино» слово имеет Мюнценберг».

Мюнценберг: «К вопросу о фильмах. Если вкратце учесть, что для коммерческих связей по импортным и экспортным операциям мы решили основать смешанное общество по продаже товаров национального искусства, смешанное общество по продаже почтовых марок, то этим, само собой разумеется, объяснено, что то же самое нами проделано в области кино. И это является фактически той перспективой, которой должен руководствоваться совместный киноотдел. Его работа должна в ближайшее время, как и в других предприятиях, вестись в сотрудничестве с русскими. Но если бы

* Документ публикуется с некоторыми сокращениями.

мы сегодня решили основать совместное общество, аналогичное обществу предметов национального искусства, то это бы означало, что мы не оказали бы никакой помощи России и не способствовали бы киноделу, потому что в самой России все вопросы производства фильмов пока еще остаются неясными. Сразу же после революции наряду с другими отраслями там было национализировано и кинодело. Однако позже с этим было много нарушений и все было пущено на самотек. Я не знаю почти ни одной отрасли экономики в России, где бы торговля проявлялась в такой буйной и грубой форме, как это делается на русском кинорынке. Мне кажется немного смешным, что я, Мюнценберг, говорю о кино, и все же я имею свое мнение, основанное на большом опыте в области кино... Вы знаете, что в печати существует очень строгая цензура и, тем не менее, в России во время IV конгресса (Коминтерна) была допущена демонстрация ясно выраженной пропаганды монархизма в фильме «Последняя любовь Нельсона» (?)[2]. По этому поводу я был у Горбунова, об этом я говорил с другими товарищами, а также мельком с Лениным... Ленин, Горбунов и другие заявляли, что это является свинством».

[Далее В. Мюнценберг говорит о том, что долг Межрабпома — содействовать кинопропагандой укреплению нового строя в Советской России. Он отмечает, что кинопрокат в Советской России пока преследует больше коммерческую выгоду, нежели политическую цель. В Советской России имеется некоторое число маленьких частных кинообъединений, которые сосредоточили у себя лучшие артистические силы и поставляют на рынок лучшие художественные фильмы — «Поликушка», «Иола» и др.[3]]

«Слабость кинематографии в Советской России объясняется нарушением декретов о централизации кинодела, а также тем, что плохо следят за поставкой качественной кинопродукции. На экраны попадают фильмы двадцатилетней давности, которые уже просмотрели жители всех деревень Европы. И если в Берлине образована тройка из представителей Торгового представительства, Наркомпроса и Межрабпома, запрещающая пересылать в Россию фильмы без ее разрешения, то из других стран Европы поставляется барахло. Мы пытались прекратить эту контрабанду, но все наши усилия тщетны, пока мы не будем иметь право на конфискацию этих контрабандных фильмов, идущих в Россию».

[Далее Мюнценберг говорит об отношении Межрабпома к такому положению с фильмами.]

«Мы предложили организовать закупочный синдикат и запретить покупку фильмов без его утверждения. Дело оздоровится, если всю киноиндустрию передать ВСНХ.

Во время помощи голодающему населению Советской России Межрабпом использовал кино в пропагандистских целях и достиг хороших результатов в Германии, Франции, Америке. В дальнейшем Межрабпом поставил кинопропаганду на службу своим задачам, задачам революционного движения. В этом плане были показаны фильмы «Конгресс народов Востока в Баку», «III конгресс Коминтерна» и др.

Если я, например, констатирую, что известный фильм «5 лет Советской России» находится в Америке, демонстрируется в Японии и почти во всех европейских странах, и если я обращаю внимание на то влияние, которое он оказывает на зрителей, даже на буржуазию, если в Цюрихе он появляется на экранах в день 1 Мая, то все это говорит об абсолютном успехе картины.

В ближайшие дни мы направим людей, чтобы осуществить съемку фильмов о труде, о производстве, которые должны дать зрителю понятие о работе в сельском хозяйстве, у доменных печей, на рудниках, на судостроительных верфях и т. д.

Скоро мы будем иметь пять фильмов: «Новая Россия», фильм о детях, картину о Воровском, большой фильм «Май народов» и «Красная Армия»[4].

Я думаю, что если каждый комитет Межрабпома продемонстрирует эти фильмы, то тем самым будет проведена хорошая работа. Для этого нужно, чтобы наши комитеты приобрели собственные демонстрационные аппараты для обслуживания с их помощью своей страны. Сейчас свои собственные аппараты имеют комитеты Межрабпома в Америке, Германии и Голландии. Этот вопрос нужно обсудить также с Англией и со Скандинавией...

Вопросы кино являются в первую очередь делом национального комитета, партии, политическими, культурными вопросами. Фильмы, которые мы даем вам, мы стараемся сделать дешевыми.

В области художественных фильмов мы добились почти таких же успехов, как и с политическими фильмами.

Вчера мы получили телеграмму из Токио, что «Поликушка» продан там за 2000 долларов.

Кроме того, мы заключили договор с Северо-Западным Комитетом — государственным комитетом в Петрограде. ...По этому договору мы обязуемся обеспечивать эту организацию киноматериалами, киноаппаратами, фотоаппаратами и художественными фильмами всех стран. Договор был заключен в первый период нашей работы, когда мы руководствовались больше коммунистическими воззрениями, нежели коммерческим опытом. Юридическая выгода этого договора была на стороне русских товарищей. Мы поставили товаров на сумму около 30 тысяч долларов...

Кроме того, мы имеем договоры с «Кино-Москва». С Госкино, важнейшим государственным учреждением, у нас еще нет договора, хотя мы работаем там уже полгода.

Самый интересный договор был у нас с частным товариществом «Русь». На нас обиделись, что мы заключили договор с частными предпринимателями. Что предусматривает этот договор? Договор направлен на то, чтобы это общество стало нашим дочерним предприятием. Я и сейчас придерживаюсь мнения, что этот договор не был плохим. Он не был ни коммерческим, ни политическим, поскольку не «Русь» была определена к нам, а наоборот — мы существовали при «Руси».

К тому же еще важнейшие государственные учреждения, Горбунов и др., а также торгпредство в Берлине были самого лучшего мнения о фирме и единодушно одобрили наш договор.

В последнее время мы решились установить посредничество и расширить выпуск фильмов об индустрии, которые показывают рабочие процессы в сельском хозяйстве, в доменном производстве и т. д. Эти фильмы мы даем в Россию. До настоящего времени мы приобрели 10 таких фильмов. Таким же образом мы будем пытаться поставлять на русский кинорынок русские игровые фильмы. Впрочем, я хочу сказать, что мы имеем индустриальные фильмы всего мира (о заводах Круппа, истории промышленности и т. д.). Сейчас у нас новый договор. Несколько дней назад состоялось совеща-

ние у Стомонякова[5], на котором мы решили реализовать русские индустриальные фильмы для западных стран. Была образована комиссия с участием представителя Межрабпома, которая должна организовать дело. Я хотел этим вкратце показать, насколько сложная и длительная работа была проведена в этом направлении и насколько она продвинулась. Наша тенденция такова: посредничество и создание хороших политических фильмов, поддержка русских учреждений, имеющих возможность делать хорошие художественные фильмы. Посредничество и обмен индустриальными и просветительными фильмами и попытка развить наши стремления дальше (эту попытку мы уже осуществляем полгода), и чтобы достигнуть цели — образовать всероссийский закупочный синдикат, который бы совместно с нами закупал необходимые киноаппараты, фототовары и т. д.

Перевод с немецкого

Москва. 10 декабря 1924 г.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ТОВАРИЩУ ШВЕДЧИКОВУ[6]

Когда и почему Межрабпом занялся кинодеятельностью

Международная рабочая помощь, созданная Коминтерном в 1921 году для оказания помощи голодающим в России от имени и на пожертвования международного пролетариата, для усиления своей деятельности за границей и для получения возможности более плодотворного собирания пожертвований и одновременно для проведения более сильной пропаганды в пользу Советской России создала фильм «Голод в Поволжье».

Фильм этот обошел весь рабочий мир, демонстрирование этого фильма все время сопровождалось митингами в пользу Советской России. Демонстрация этого фильма натолкнула Межрабпом на мысль заняться вообще кинематографической деятельностью, т. е. главным образом вывозом из России целого ряда лент, и таким образом усилить свою пропаганду за границей в пользу Советской России. БЛАГОДАРЯ ЛИЧНОМУ СОДЕЙСТВИЮ тов. ЛЕНИНА МЕЖРАБПОМ ПОЛУЧИЛ ПРАВО ЗАНЯТЬСЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ.

Ввиду того, что начиная с Октябрьского переворота 1917 г. ни одна советская картина не была вывезена за границу и не демонстрировалась там, ибо те немногие чисто агитационные картины, которые производились в РСФСР, не допускались цензурой за границей к постановке, Межрабпом поставил себе целью именно протолкнуть за границу советские фильмы, и, действительно, эта задача нам удалась.

Что нами до сих пор сделано

Мы вывезли и демонстрировали за границей целый ряд агитационных картин, при помощи которых нам удалось провести большую пропагандистскую работу в Европе, Америке, Африке, Австралии. Картины: «Поездка

в Советскую Россию», «Голод в Поволжье», «Народы Востока», «5 лет Советской России», «III и IV конгрессы Коминтерна», «Первое мая в Москве», «Мать и дитя в Советской России», «Детские дома в Советской России», «Новая Россия», «Похороны Воровского», «Красная Армия», «Знамя Востока», «Похороны Ленина» обошли Германию, Англию, Францию, Швейцарию, Чехословакию, Югославию, Австрию, Голландию, Богемию, Испанию, Италию, Северную и Южную Америку, Японию, Австралию и Южную Африку.

Без преувеличения можно сказать, что наша кинодеятельность сильно помогла работе отдельных компартий, ибо эти картины смотрели миллионы рабочих всех стран, всего мира, причем демонстрация этих картин всегда сопровождалась лекциями, которые переходили в митинги и агитацию в пользу Советской России и Коминтерна.

Кроме чисто агитационных картин мы вывозили исключительно чисто художественные картины, агитирующие в пользу Советской России своей прекрасной формой и высокой техникой и тем самым являющиеся самым лучшим опровержением клеветы о некультурности, о развале промышленности Советской России. Мы вывезли «Поликушку» и целый ряд других картин, которые пользовались небывалым успехом во всем мире, тем более ценным, что эти картины сделаны уже после революции во время самого сильного промышленного кризиса в 1920 году[7].

Мы своей кинематографической деятельностью оказали большие услуги советской кинематографии не только в деле вывоза и демонстрации за границей русских картин, но и в деле импорта иностранных картин. Начиная с 1921 года емкость кинематографического рынка увеличивалась с каждым месяцем, между тем как советского кинопроизводства почти совсем не было. Межрабпом благодаря его связи с заграницей снабжал русские кинорганизации картинами, пленкой и аппаратурой. Мы снабжали Госкино, Севзапкино, Пролеткино, «Кино-Москва», ВУФКУ и другие организации кинотоварами, отпускали таковые в кредит, зарабатывая очень мало. В то время — 1922/23 г. — это было большим облегчением для русских кинорганизаций, ибо сами эти организации кредитом иностранных фирм не пользовались, а Межрабпом кредит этот им предоставлял.

Работа кинорганизаций в минувшем летнем сезоне не была сорвана исключительно потому, что Межрабпом своевременно снабдил все кинорганизации большим количеством сырья, и таким образом германский конфликт[8] не повлиял на их работу. Севзапкино благодаря сильной поддержке Межрабпома превратилось в настоящий момент в мощную кинорганизацию...

Российское отделение ЦК Межрабпома
МИЗИАНО

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ВОЗРАЖЕНИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА МЕЖРАБПОМА И ОБЩЕСТВА «АУФБАУ» В МОСКВЕ НА ВЫВОДЫ РЕВИЗИОННОЙ КОМИССИИ... ОТ 14 с. м.

Киноотдел

Мы еще не имеем точного отчета о деятельности Киноотдела. Мы оставляем за собой право по ознакомлении с таковым возвратиться к этому вопросу. Мы категорически протестуем против замечания в пункте 4 отчета, где говорится: «Киноотдел возник благодаря тому, что тов. Мюнценберг познакомился с гр. Алейниковым[9] («Русь») по инициативе и в интересах последнего». В опровержение сего мы устанавливаем: первоначальная кинодеятельность МРП была осуществлена совместно с Коминтерном летом 1921 г., а именно производством первых киносъемок на советской территории заграничными операторами с целью кинопропаганды за границей в пользу Советской России. Мы предлагаем в данном случае затребовать отчет Коминтерна. ЭТА УДАЧНО ПРОИЗВЕДЕННАЯ МРП КИНООПЕРАЦИЯ ПОБУДИЛА тов. ЛЕНИНА ЛИЧНО ПРЕДЛОЖИТЬ тов. МЮНЦЕНБЕРГУ ПРОДОЛЖАТЬ РАЗВИТИЕ КИНОПРОПАГАНДЫ ПРИ ПОСРЕДСТВЕ МРП. Мы предлагаем затребовать у бывшего зав. Госкино тов. Либермана[10] ПИСЬМЕННОЕ К НЕМУ ОБРАЩЕНИЕ тов. ЛЕНИНА ПО ЭТОМУ ПОВОДУ ВЕСНОЙ 1922 г*. МЫ ДАЛЕЕ ПРЕДЛАГАЕМ ЗАТРЕБОВАТЬ МАТЕРИАЛ ОТ тов. ГОРБУНОВА, УПРАВЛЯЮЩЕГО ДЕЛАМИ СОВНАРКОМА, КОТОРЫЙ НЕОДНОКРАТНО ОТ ИМЕНИ тов. ЛЕНИНА ВЕЛ ПЕРЕГОВОРЫ С тов. МЮНЦЕНБЕРГОМ О НЕОБХОДИМОСТИ РАЗВИТИЯ ИМЕННО КИНОДЕЯТЕЛЬНОСТИ. Мы предлагаем также обратиться в ГПУ за актами, которые устанавливают, что тов. Андреева[11], заведующая киноотделом русского торгпредства в Берлине, познакомила тов. Мюнценберга с гр. Алейниковым. Далее мы предлагаем обратиться в Госкино за материалом, полученным от Берлинского торгпредства, который установит, что гр. Алейников с ведома бывшего зав. Госкино тов. Либермана вывез в Берлин 3 фильма, между которыми лучший художественный фильм тогдашнего советского производства «Поликушка», с целью продать их на вольном рынке капиталистическим кинообществам и что МРП лишь по настоянию тов. Андреевой приобрел эти фильмы. Впрочем, мы вернемся к вопросу о киноотделе более подробно, когда в нашем распоряжении будет общий отчет Ревизионной комиссии. Эти пояснения даются нами лишь для того, чтобы установить, что МРП начал свою кинодеятельность не благодаря «случайной встрече» тов. Мюнценберга с гр. Алейниковым, а с политически-пропагандистской целью, и мы в отчете докажем, что МРП и по сие время является единственной организацией, которая демонстрировала значительное количество русских фильмов за границей перед 15 миллионами рабочих, а также передала их на буржуазный прокат за границей.

. . . .

Москва. 16 марта 1925 г.

МЮНЦЕНБЕРГ
МИЗИАНО

* К сожалению, это письмо В. И. Ленина пока не найдено.

Берлин. 9 ноября 1925 г.

ПИСЬМО ЦК МЕЖРАБПОМА ФРАНЧЕСКО МИЗИАНО МЕЖРАБПОМ, ЛИЧНО МИЗИАНО!

Москва

Дорогой товарищ Мизиано!

Как ты безусловно узнаешь, вчера здесь состоялась премьера фильмов «Его призыв» и «Прибытие немецкой рабочей делегации в Россию». «Его призыв» был принят блестяще.

Присутствовало несколько сот видных деятелей и около 800 пролетариев всех политических направлений. Все зрители были захвачены фильмом, о чем свидетельствуют неоднократные непроизвольные проявления одобрения, которые, хотя и не всегда, поддерживали коммерческую часть, но все же невольно подчеркивали пропагандистскую сторону.

Ты еще получишь подробный отчет и прежде всего рецензии на фильм, которые появятся в коммунистической, социалистической и буржуазной прессе. Естественно, мы сообщим тебе особенно мнение специальной печати. Сегодня посылаю тебе «М. М.» и «Вельт ам Абенд», в которых ты найдешь рецензии о вчерашней премьере.

А пока с наилучшим приветом — ЦК МРП

Берлин (подпись неразборчива)
Перевод с немецкого

25 февраля 1926 г.

ПИСЬМО СЕКРЕТАРЯ АВСТРИЙСКОЙ СЕКЦИИ МЕЖРАБПОМА В МОСКОВСКИЙ ГУБЕРНСКИЙ СОВЕТ ПРОФСОЮЗОВ

Москва

Уважаемые товарищи,

Австрийская секция Межрабпома демонстрировала большой русский фильм «Его призыв», который имел колоссальный успех. Хотя буржуазные кинопрокатные организации отказались от этого фильма, организованные нами демонстрации картины посещались очень хорошо. Интерес к этому фильму возбужден, и на каждой его демонстрации рабочие зрители выражают желание посмотреть и другие фильмы советского производства. Большое впечатление произвела не только политическая направленность этого фильма, но и его художественные достоинства, и все настаивают, чтобы и другие русские картины были показаны в Австрии. Чувствуя себя ответственными за желание, выраженное большой частью австрийского рабочего класса, мы при поддержке тов. Митавского обращаемся к вам, уважаемые товарищи, с просьбой предоставить нам несколько копий русских фильмов.

Таким путем можно было бы оказать содействие австрийской рабочей делегации и познакомить с жизнью освобожденного рабочего класса России большую часть пролетариата Австрии. Хотя Австрия и маленькая страна и не играет роли в мировой политике, тем не менее социал-демократия оказывает здесь роковое влияние на рабочую массу и самым ужасным образом подстрекает против Русской революции. Поэтому хорошие советские фильмы

могли бы послужить прекрасным противоядием, а демонстрация «Его призыва» уже достигла прекрасных результатов. Мы надеемся продемонстрировать эту кинокартину перед 50 000 рабочих.

Уважаемые товарищи, мы твердо уверены, что вы окажете поддержку и просим сообщить нам, какие фильмы вы сможете прислать нам в Австрию для проката, на каких условиях и сколько нам придется платить за прокат. Естественно, мы приложим все усилия, чтобы сдавать ваши фильмы на прокат и буржуазным обществам. Успех будет обеспечен — это доказала нам демонстрация фильма «Его призыв».

В надежде, что вы нашу просьбу рассмотрите, пребываем с пролетарским приветом.

По поручению Секретарь
Австрийской секции Межрабпома
ЛЕОПОЛЬД МАРЕШ
Перевод с немецкого

Примечания

[1] Зигрист — один из руководителей Швейцарского комитета Межрабпома.

[2] «Последняя любовь Нельсона» (в советском прокате — «Леди Гамильтон»). Картина была выпущена в Германии в 1921 г., а в СССР демонстрировалась с 1922 г. («Кино и время». Бюллетень, вып. четвертый, М., 1965, стр. 427). Первый (закрытый) просмотр «Леди Гамильтон» состоялся в зале Консерватории 28 октября 1922 г. На этом просмотре присутствовали зам. наркома иностранных дел Л. М. Карахан, редактор газеты «Известия» Ю. М. Стеклов, управляющий делами Совнаркома РСФСР Н. П. Горбунов, руководитель Всероссийского фотокинокомитета Л. А. Либерман. («Кино», 1922, № 2, стр. 29).

Как явствует из выступления В. Мюнценберга, демонстрация фильма совпала с работой IV конгресса Коминтерна, проходившего в ноябре — декабре 1922 г.

[3] «Поликушка» и «Иола» — киноленты производства «Руси», выпущенные в 1919 г.

[4] Речь идет о документальных фильмах, снятых в России и вывезенных в первой половине 20-х гг. Межрабпомом за рубеж.

Из перечисленных кинолент фильм «Новая Россия» был снят руководителем киноотдела Межрабпома США В. Крузе во время его пребывания в СССР в 1923 г.

Фильм «Май народов» был смонтирован из кадров, снятых операторами Межрабпома одновременно в различных странах и отразивших празднование 1 мая 1923 г. в Лондоне, Париже, Берлине, Нью-Йорке, Праге, Амстердаме, Цюрихе, Стокгольме, Христиании, а также в Москве и Петрограде. («Soviet Russia Pictorial» (London), 1923, № 3, p. 4; «Der Rote Aufbau», 1923, № 9—10, S. 19; «Hunger in Deutschland», 1924, № 18, S. 10 и W. Münzenberg. Fünf Jahre Internationale Arbeiterhilfe, S. 171.)

[5] Стомоняков Б. С. (1882—1941), член РСДРП с 1902 г., большевик. С 1920 по 1925 г.— торговый уполномоченный Советской России в Берлине.

[6] Шведчиков К. М. (1884—1952), член КПСС с 1904 г., в указанное время — председатель Правления «Совкино».

[7] В документе допущена неточность. Фильм «Поликушка» был снят в 1919 г.

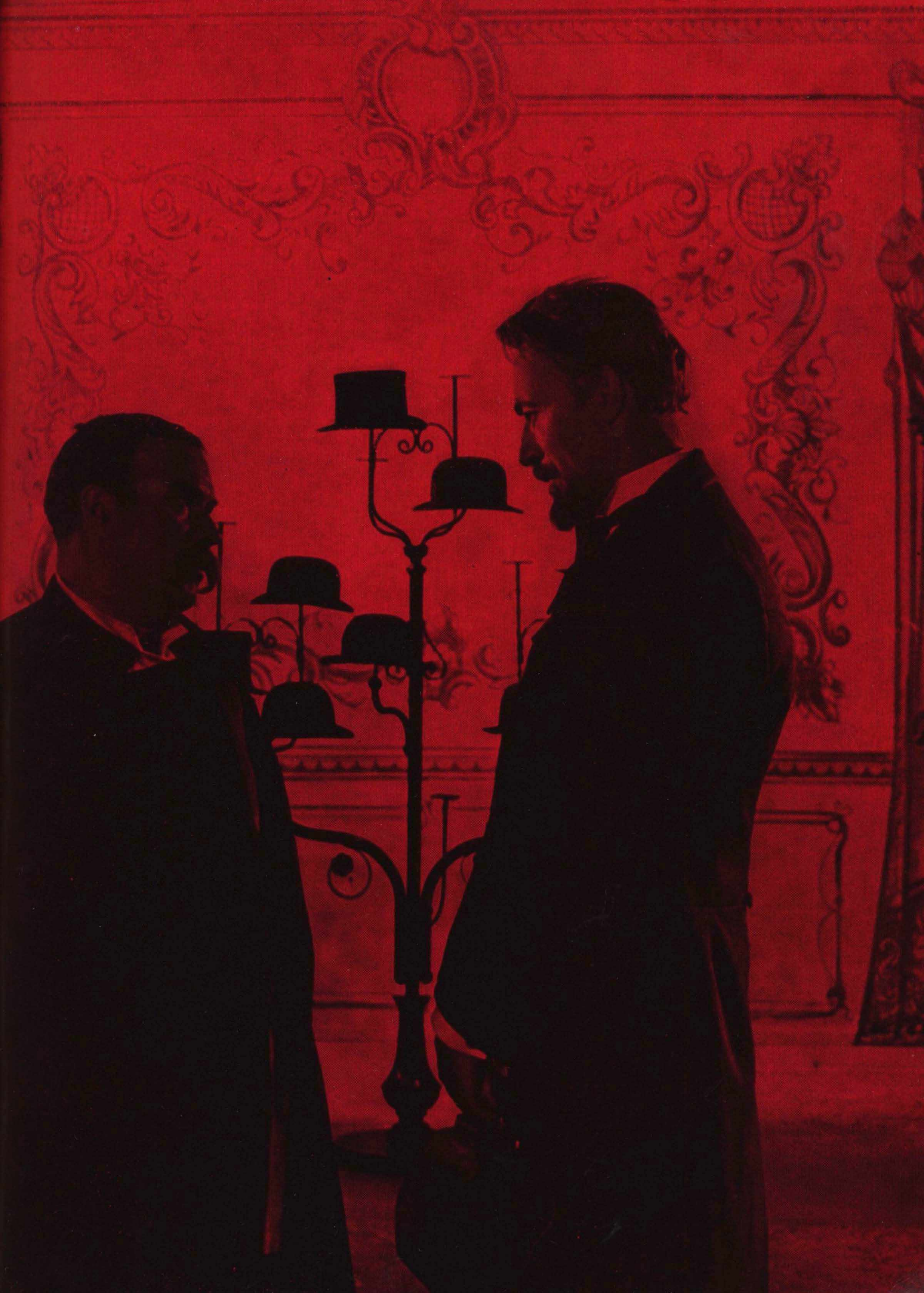
[8] Имеется в виду полицейский налет на советское торгпредство в Берлине 3 мая 1924 г.

[9] Алейников М. Н. (1885—1964), работник дореволюционного и советского кино, инженер по специальности. В указанное время являлся одним из пайщиков «Руси» (а затем — «Межрабпом-Руси»), а также техническим директором этого кинообъединения.

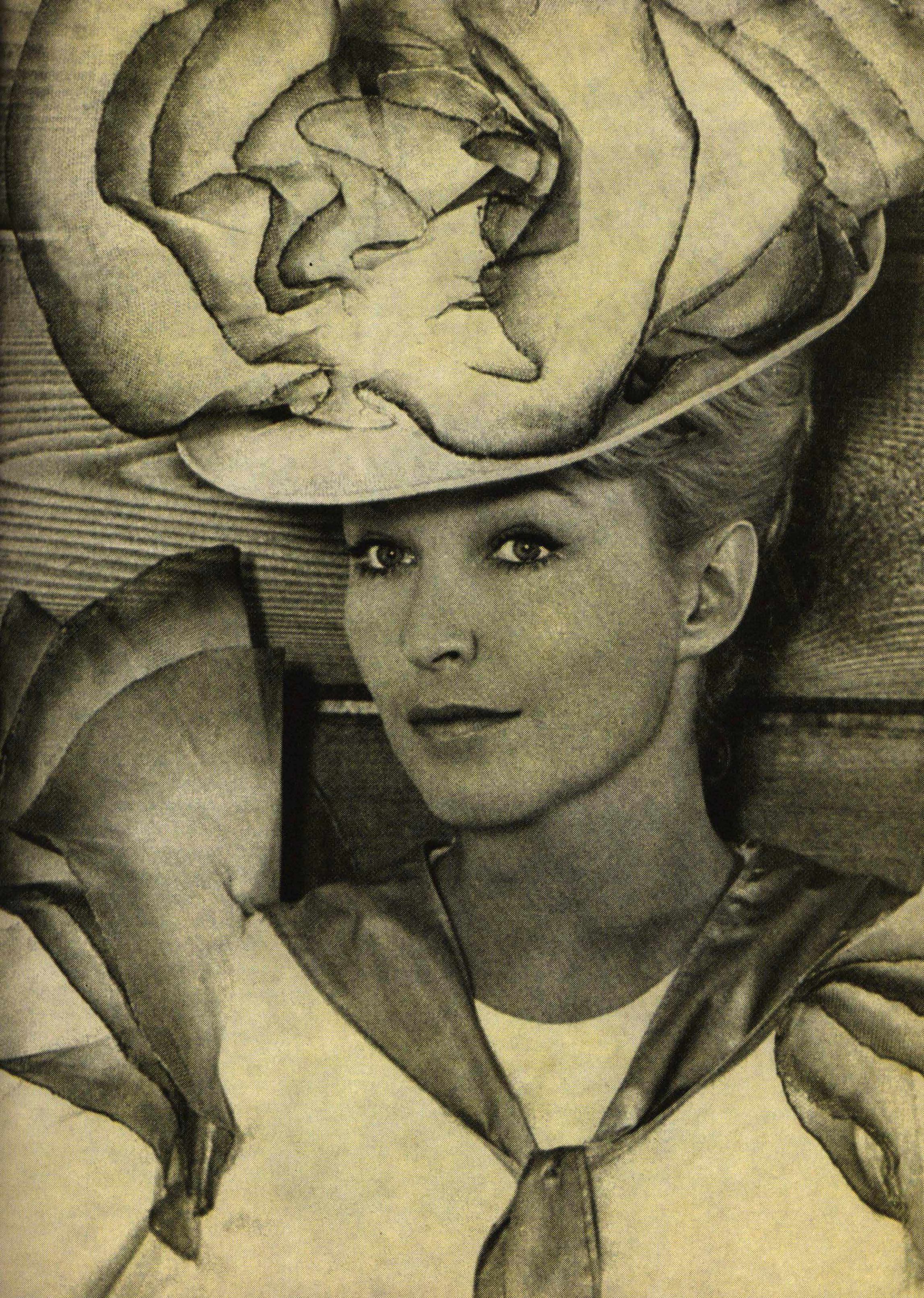
[10] Либерман Л. А. (1879—1938). С апреля 1922 г. возглавлял ВФКО.

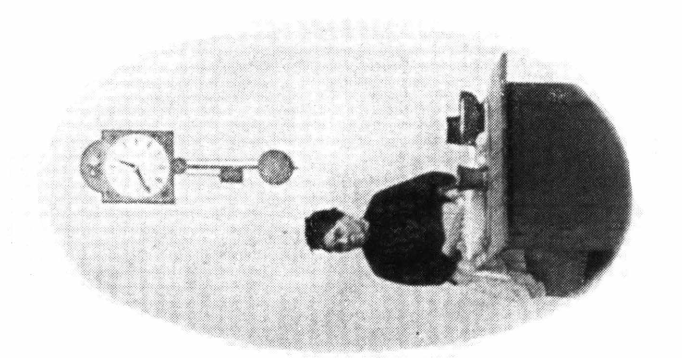
[11] Андреева М. Ф. (1868—1953) в указанное время возглавляла фотокиноотдел торгпредства Советской России в Германии.

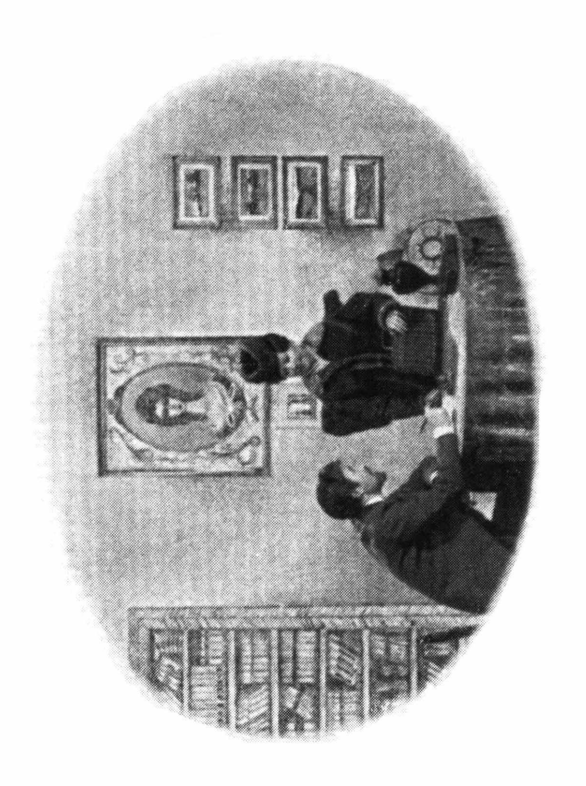
Перевод с немецкого и с английского и примечания авторов публикации













Лениниана продолжается

Вся советская кинематография, все киностудии страны активно включились в создание кинолент к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Начальник Управления по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Сазонов рассказывает о том, что сделано и над чем работают документальные и научно-популярные студии в связи с великой датой.

Имя Ленина неотделимо от истории советского киноискусства. И потому, что Ленину принадлежат основополагающие высказывания о кино, глубоко и всесторонне раскрывающие роль этого важнейшего средства идеологической борьбы в деле воспитания народа, политической и культурно-просветительной пропаганды, и потому, что сам кинематограф на протяжении всей своей истории относился к воплощению ленинских идей на экране, как к главной своей задаче.

У документального кино, у хроники связь с ленинской темой особенно глубокая и прочная, восходящая к истокам советской кинопублицистики. Как известно, впервые облик вождя революции был запечатлен в хроникальных кадрах, сохранивших потомкам все неповторимое своеобразие этого великого человека. Поэтому не удивительно, что и сегодня, в преддверии той даты, которую в скором времени будут отмечать народы Земли, советское документальное и научное кино снова и снова обращается к воплощению на экране ленинской темы.

Работа в этой области идет сейчас, как говорится, полным ходом. Она протекает в творческом содружестве документального и научного кинематографа и по единому плану. Перед киностудиями поставлена задача создания научно-публицистических фильмов, объединенных в своего рода циклы, серии, каждая из которых должна осветить тот или иной аспект такой обширной и многоплановой темы, как ленинская. При выборе аспекта фильма учитываются разнообразные моменты, в том числе и зрительская аудитория, уровень подготовленности, на который рассчитан показ данной картины.

В число фильмов, выпускаемых для самого широкого, массового проката, войдут картины, объединенные в собственно Лениниану. Это картины, в большинстве своем сделанные в коротком метраже, на две-три части, и последовательно охватывающие всю биографию Ленина. Естественно, что история ленинской жизни в этих фильмах неразрывно связана с историей создания партии и основными вехами ее деятельности, с историей революционного движения в России и эпохальными событиями в жизни страны после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Работа по подготовке и созданию картин этой серии была начата в 1964 году. Для того чтобы она протекала целенаправленно, на основе общего плана, была всесторонне продуманной и сочетала в себе верность научно-историческим принципам с глубиной художественных обобщений, был создан редакционный совет Ленинианы. В него вошли крупные мастера советского кино, общественные деятели, ученые. Редакционный совет принимал и принимает самое активное участие в подготовке Ленинианы на всех этапах создания картин. В результате серьезнейшей научной работы редакционным советом была разработана тематика, рассчитанная на

четырнадцать фильмов, общее содержание и идейный смысл каждого из которых был изложен в подготовленных советом аннотациях. В период создания каждой картины совет обсуждал сценарий, материал и окончательный вариант фильма. На таких обсуждениях высказывались принципиальные точки зрения, касающиеся смыслового содержания и художественных особенностей произведения. Нередко сценарии или картины в результате обсуждения возвращались на доработку в целях более глубокого и совершенного их решения средствами документального и научного кино. Ибо главный принцип, положенный в основу создания научно-документальной Киноленинианы, заключался в следующем: гармоническое сочетание точных, всесторонне проверенных исторических данных с эмоционально воздействующей, яркой формой. Именно о единстве информации и художественной формы и заботился редакционный совет, когда возвращал на доработку те фильмы, которые не были отмечены высоким пафосом, эмоциональной убедительностью, хотя с точки зрения изложения подлинных исторических фактов все в них было верно. Повышенная требовательность к фильмам ленинской темы является необходимым условием совершенствования идейного и стилистического единства произведений на эту тему.

Над научно-публицистическими картинами, рассказывающими об этапах жизни Владимира Ильича, работали студии документальных и научно-популярных фильмов Москвы, Ленинграда и Киева. Сейчас уже подготовлено двенадцать из четырнадцати намеченных картин. Среди них фильмы «Через горы времени» режиссера С. Бубрика по сценарию А. Новогрудского, «На штурм царского самодержавия» режиссера И. Гелейна по сценарию С. Зенина, «Во главе государства Советов» автора-режиссера Н. Левицкого, «В годы испытаний» режиссера С. Пумпянской по сценарию Г. Голикова и Э. Марьямова, «Ленин. Последние страницы» режиссера Ф. Тяпкина по сценарию Г. Фрадкина.

«Центрнаучфильм» работает над фильмом «Перед грозой», который охватывает период с 1910 по 1913 год, то есть время, предшествующее первой мировой войне, и расскажет о деятельности Ленина в эмиграции.

Завершит биографическую серию ленинских картин большой, полнометражный фильм «Ленин и эпоха», который снимается на «Центрнаучфильме» по сценарию Г. Фрадкина режиссером А. Герасимовым под художественным руководством С. Юткевича. В этом обобщающем произведении современный материал, рассказывающий о воплощении ленинских идей в жизнь, будет в целесообразной пропорции преобладать над историческим.

Вместе с тем очевидно, что картины этой серии не исчерпывают и не могут исчерпать всей ленинской темы. Поэтому различными студиями страны выпускались и выпускаются фильмы, рассказывающие о Ленине не в рамках определенного хронологического периода, а построенные по другому тематическому принципу. Это картина «Центрнаучфильма» «Страницы большой дружбы» режиссера В. Моргенштерна, повествующая о дружбе Ленина с Горьким. Это фильм «Три весны Ленина» Л. Кристи, выпущенный Центральной студией документальных фильмов. О роли Ленина в создании III Интернационала рассказывает картина Л. Махнача, С. Зенина и А. Новогрудского «Знамя над миром». Она показывает, какую гигантскую деятельность развивал Ленин во имя сплочения мирового коммунистического движения еще в пору его возникновения и какую огромную роль играют на современном этапе принципы Коммунистического Интернационала. выдвинутые Лениным.

Интересный фильм создали на «Леннаучфильме» режиссеры Г. Бруссе и М. Клигман «Страница сто». В этой картине впервые в кинематографе предпринята попытка раскрыть на экране сложные философские понятия. В ней показан процесс изучения Лениным гегелевской диалектики, важнейших, краеугольных положений

марксистской философии. Фильм, разумеется, рассчитан на подготовленного зрителя — для демонстрации в сети партийного просвещения, для слушателей партийных школ и тех, кто самостоятельно занимается изучением марксистско-ленинского наследия.

Для зрителя, только начинающего изучать жизнь Ленина (имеется в виду главным образом зарубежный зритель), на Центральной студии документальных фильмов режиссером С. Пумпянской создана картина «Ленин. Страницы биографии».

Картин, связанных с биографией Ленина, выпущено свыше пятидесяти.

В воплощении ленинской темы документальное и научное кино ведет поиск в самых разнообразных жанрах. В весьма популярную серию цветных одночастевых лент «10 минут по СССР» объединены картины, географически связанные с жизнью и деятельностью Ильича. Они рассказывают о ленинских местах Москвы, Подмосковья, Ленинграда и его окрестностей, о городе Ульяновске и других.

Не забыта и детская аудитория. В объединении детских и юношеских фильмов «Центрнаучфильма» снят очерк о гимназических годах Володи Ульянова. Очерк войдет в пользующийся успехом у детского зрителя альманах «Звездочка». Это же объединение готовит картину о Музее Ленина в Москве по сценарию С. Михалкова.

Большая работа ведется нашими кинематографистами по подготовке картин, рассказывающих о революционном пути Ленина, для Всемирной выставки «ЭКСПО-70» в японском городе Осака. Как известно, год работы выставки совпадает с годом Ленинского юбилея.

В последнее время большую реставрационную работу над кадрами, снятыми при жизни В. И. Ленина, проделали лаборатории Центральной студии документальных фильмов и Научно-исследовательского кинофотоинститута. Подготовлена новая редакция фильма «Живой Ленин».

Среди фильмов на ленинскую и историко-революционную тему следует назвать фильм В. Лисаковича, С. Зенина и А. Новогрудского «Гимнастерка и фрак», рассказывающий о первых советских дипломатах. Создан также ряд фильмов, посвященных соратникам Ленина по революционной борьбе, — фильмы о Дзержинском, Коллонтай, о брате Владимира Ильича — Александре Ульянове, о Бабушкине, Фрунзе. Над фильмом о Н. К. Крупской работает на студии «Центрнаучфильм» режиссер А. Косачев. Большой фильм, который снимает на ЦСДФ режиссер Л. Кристи, расскажет о чертах ленинского характера, находящих свое продолжение в нравственном облике нашего современника. Своеобразен по творческому решению триптих рижских документалистов «Мы шли за Ильичем», в фильмах которого рассказывается о роли В. И. Ленина в организации Коммунистической партии Латвии, о связях Ленина с латвийскими коммунистами. Все эти картины не посвящены непосредственно Ильичу. Но в них есть как бы отраженный свет ленинской мысли, передана атмосфера ленинского времени, влияние его идей, самой его личности на соратников по революционной борьбе и строительству первого в мире социалистического государства.

Несомненно, что многие картины, посвященные современности, также будут отражать ленинскую тему. Ибо в них пойдет речь о воплощении в жизнь заветов Ленина, о ленинизме сегодня. В этом плане задумана картина Киевской студии научно-популярных фильмов «Спор ради жизни» (автор сценария В. Кузнецов, режиссер Л. Удовенко).

Таким образом, уже выпущено и выйдет еще немало картин, созданных нашим документальным и научным кино к Ленинскому юбилею. Однако решение этой темы отнюдь не сводится лишь к увеличению количества фильмов кинематографической Ленинианы. Речь идет о создании произведений, в которых новый, до сих пор неизвестный зрителю документальный материал сочетался бы обязательно с поисками нового художественного решения ле-

нинской темы. В лучших работах нетрудно уловить тенденции, отличающие новые попытки проникновения в ленинский образ. Эти тенденции вытекают из стремления художников к философско-поэтическому осмыслению ленинской биографии, великих событий революции. В фактах и явлениях современности художники находят их внутреннее единство с фактами и явлениями первых революционных лет, а в революционном минувшем стремятся показать то, что уже тогда предопределяло будущее развитие нашей страны. В непосредственных связях между фактами или в исторически и философски опосредствованных аналогиях художественно выявляется политическая, социальная, нравственная общность пройденного народом пути после Октябрьской революции. Сама ленинская тема, жизненность идей ленинизма, высота нравственного облика Ленина предполагают необходимость раскрытия неразрывной связи времен, общности основ нашей жизни, проявившейся во всем многообразии явлений и событий, составивших пятидесятилетнюю историю нашего государства.

Стремление документального и научного кино не только дать по возможности полную информацию, но и раскрыть в образной ткани фильма всю глубину мыслей Ильича, силу его влияния на события современности помогает искусству документального и научно-популярного кинематографа подняться на новую ступень в освоении ленинской темы. Это дает основание надеяться, что к 100-летию со дня рождения вождя революции на наших экранах появится немало фильмов, по своим идейным и художественным качествам достойных этой великой даты.

А. САЗОНОВ

Для совместных постановок

Комитетом по кинематографии при Совете Министров СССР создано новое объединение по совместным постановкам и оказанию производственных услуг зарубежным киноорганизациям и кинофирмам — «Совинфильм». До последнего времени эти функции осуществлялись самостоятельно киностудиями. Теперь сотрудничество с зарубежными киноорганизациями будет вестись более организованно на взаимовыгодных деловых началах. Одна из первых совместных постановок, осуществляемых новым объединением,— картина студий «Мосфильм» и ДЕФА (ГДР) «На пути к Ленину». Ее ставит Гюнтер Райш по сценарию Хельмута Байерла и Евгения Габриловича. В основу сценария положена книга немецкого писателя Альфреда Куреллы. Действие происходит в 1919 году. Молодой немецкий коммунист Виктор Клейст пробирается через фронт с двумя письмами немецких коммунистов, адресованными Ленину. Преодолев множество препятствий, Виктор добирается до Москвы и встречается здесь с Владимиром Ильичем.

О героических делах советских и польских партизан в годы Великой Отечественной войны расскажет советско-польский фильм по сценарию З. Залусского и В. Ежова «Свадебный марш». Совместно с болгарами будет снят фильм «Украденный эшелон» — о том, как болгарские патриоты с помощью советских солдат спасли от немецко-фашистских захватчиков государственные ценности. «Держись за облака» — так называется советско-венгерский фильм о дружбе и взаимопомощи советских и венгерских революционеров в 1919 году. Поставит картину венгерский режиссер П. Сас по сценарию, написанному им с Юлианом Семеновым. Над созданием фильма «Человек с другой стороны», посвященного В. И. Ленину, работают Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького и шведская фирма «Омега-фильм». Картина расскажет о том, как впервые была прорвана экономическая блокада молодой Советской республики.

Фильм «Черная гора» — о жизни и повадках редких животных индийских джунглей — поставит на студии «Центрнаучфильм» А. Згуриди. Это будет совместная советско-индийская постановка. «Мосфильм» и итальянские кинематографисты выпустят совместно картину «Дубровский». Поставит ее Григорий Чухрай.

Духовный мир современника и экран

В. Дьяченко

Честь труду!

Наш сегодняшний кинематограф недостаточно внимателен к рабочему человеку. Это уже отмечалось многими. И то обстоятельство, что сходное положение сложилось в литературе и некоторых сопредельных искусствах, утешить кинематографистов не может.

Обзор художественных фильмов последних лет не позволит слукавить: даже если причитывать чисто внешние признаки тематической принадлежности и только анкетные данные о социальном положении героев, и то список будет невелик. Очень немногие фильмы касались общественного бытия рабочего класса.

Давно мы не видели фильмов, равноценных по глубине проникновения в психологию рабочего человека таким фильмам прежних лет, как «Большая руда», «Весна на Заречной улице», «Большая семья», «Высота», «Дело Румянцева». Нет сегодня на экране киногероев, хоть в какой-то степени сопоставимых с Журбиными, Виктором Пронякиным, Александром Савченко, Николаем Пасечником, Александром Румянцевым.

Между тем каждый год киностудии вносят в свои планы названия-заявки, которые обещают нам фильмы, отражающие социальную роль рабочего класса, в новых образах раскрывающие психологию его представителей. Но немногие из этих идей доживают до постановки. Из этого приходится сделать вывод, что, если в планах художественного кинематографа из года в год обнаруживается серьезное тематическое неравновесие, причину этого следует искать не только в авторских настроениях, притяжениях и отталкиваниях. Хотя и в них — тоже.

Существует, к сожалению, снобистский взгляд поверх проблемы: а что, мол, сие означает — рабочая тема? Почему именно — о рабочем классе? Кому на пользу эти провиденциальные претензии? Все в нашем обществе трудятся, все трудящиеся. Существует также, к еще большему сожалению, устойчивое стремление искать признаки народности нигде кроме как в обитателе весей отдаленных, в размываемых временем остатках «патриархальной», «исконно деревенской» психологии. А пятьдесят мил-

лионов промышленных рабочих такие «искатели» как бы вовсе не замечают, так что остается неясным — то ли рабочий класс, на их взгляд, уже потерял признаки народности, то ли еще не приобрел...

Антинаучно и нетактично приписывать общенародные свойства и качества какой-то одной социальной общности, возвышать одну непременно за счет умаления другой. И не приведи бог, чтоб завтра кто-то бойкий стал бы столь же льстиво расписывать тотальные преимущества рабочего класса перед интеллигенцией или крестьянством. Нет, все мы — народ.

Именно потому несправедливо, что жизнь, труд, быт и общественная психология наиболее организованной и социально активной части нашего общенародного государства оказываются за пределами внимания кинематографа.

●

Предполагают, что век XXI будет веком психологии. Продолжая эту мысль, можно сказать, что фундаментом психологии станет психология деятельности и межличностных отношений в труде. Продолжая и эту мысль, скажем, что главным инструментом изучения складывающихся связей станет искусство. Это не я выдумал, это говорят серьезные психологи. Только методика искусства, полагают они, способна осветить сублогичные структуры сознания.

Мы не всегда еще понимаем, на какой головокружительный виток выбросила нас спираль прогресса. Но все чаще и в самых различных сферах наблюдаем мы решительное возвращение от начетнического суемудрия к подлинным нравственным категориям. Вот так же из-под вороха всуе наболтанного про общность и общение, про духовность и бездуховность нынче постепенно проступает прочный психологический фундамент: осознание ничем иным не заменимой радости общего и ладного труда, морального единения артели в равенстве и чести, а на этом фоне крупным планом выявляется духовность тех, которые подставляют плечо под комель, и бездуховность тех, которые норовят нырнуть под вершинку. Когда все это становится ощутимым из личного опыта, по-новому воспринимаются теоретически давно известные определения социальной психологии лучшей части рабочего класса: предрасположенность к революционной цели, органичная установка на бесконечную изменчивость труда и себя в труде, ощущение коллектива как необходимой среды и гарантии существования отдельной личности.

Сейчас уже можно видеть, как вокруг этих стержневых качеств объединяются и нравственные нормы, свойственные людям труда, и неподкупное бесстрашие научной мысли, определяющее истинную интеллигенцию. Это не преувеличение, не утопические прожекты: социологи отмечают притягивание различных социальных групп к костяку рабочего класса — прежде всего в социально-психологическом плане. В научных коллективах ищут и находят методику коллективного умственного труда — **коллективного умственного труда!** — и в этой консолидации умов и личностей возникают проблемы и ситуации, тысячи лет возникавшие и практически разрешавшиеся в рабочих артелях.

Проблемы рабочего класса — на острие социальных проблем человечества. Так или иначе, все мы живем в их силовом поле.

●

Тем более трудно объяснимым остается тот факт, что за последние три-четыре года фильмов, условно говоря, на рабочую тему, при самом расширительном толковании тематической принадлежности, больше дюжины мне насчитать не удалось. В среднем по три фильма в год — вот как.

Из этих фильмов следовало бы выделить в отдельную тему, выходящую за пределы нашей, картину «Время, вперед!». Ее дóлжно рассматривать, как историческую, и тут потребовались бы совершенно иные подходы, иные критерии. Одно бесспорно: это значительный фильм о тех временах, когда только засевались и питающие нас злаки и плевелы. Критика, к сожалению,

рассматривала «Время, вперед!» довольно односторонне, все больше с точки зрения формы выражения, недооценивая ее социально-психологической значительности. А жаль: ведь именно такой подход показал бы фильм как явление необычное.

Несчетное число раз мы читали, видели, слышали о золотой, серебряной, алмазной и прочих стяжательских лихорадках, об одичалых одиночках, штурмующих, топча друг друга, Клондайки и Эльдорадо. Кинематограф оказался особенно жаден на эти сюжеты: очень нехорошее чувство эгоизм, но, черт возьми, какое эффектное! В фильме М. Швейцера с целенаправленной силой раскрыты чувства прямо противоположные: восторг самопожертвования — вплоть до самоотречения; пафос коллективизма — вплоть до полного саморастворения в нем. Мы можем и должны оценивать эти чувства и стремления их действительной ценой, но нельзя же не видеть, с какой прямо-таки физической силой передаются они в картине. Они передаются как «высокая болезнь», тут и речи быть не может о прохладно-отвлеченном зрительском восприятии. Мегатонные силы социально-психологического механизма не описываются, не объясняются, а прямо внушаются, заражают. В этом и сила и слабость фильма: только крещендо, без спадов и пауз! Ритмика фильма психологически оправдана и работает на замысел, но она же и антипсихологична, потому что за каким-то порогом перенасыщенное восприятие отключается. Вот они, сложности кинематографические: здесь так часто последовательность ведет к непоследовательным результатам. Если бы фильмы схватывались одним взглядом, «Время, вперед!» оглушало бы, как удар грома.

Еще одна картина стоит особняком: «Женщины» П. Любимова. При всем том, что многие ее качества эстетически мне чужды, она вызывает уважение точностью характеристик, тактичной бережностью в передаче качеств личности. Тем виднее, что социальные процессы отражены в характерах и сюжете в общем верно, но ослабленно: фильм о другом, он — о женских судьбах, о том, что поддается переменам в характере русской бабы, а что вовсе неизменно. Именно такую задачу имели авторы, и это — тема иного разговора, в иной тональности.

И, наконец, выделим еще один фильм — «Треугольник» А. Айвазяна и Г. Маляна, картину милую, немного наивную, в некоторой степени условную, но при этом психологически точную. Согласен с теми, кто находит в ней стилизацию цеховой патриархальности. Правы, может быть, и те, которым кажутся претенциозными название картины и повторы наивной геометрии, заключенной в названии.

Но в фильме есть и другие качества, редкие и ценные. Есть рабочая артель кузнецов, мастеров своего дела, уважающих себя и других только за дела. Есть подлинно «красивая сторона» тяжелого физического труда. Есть характеры, национальная и социальная принадлежность которых объяснений не требует. Есть тема рабочего мастерства, есть не только указание на преемственность поколений, но и ощущение этой связи. И есть родственная любовь и уважение авторов к своим героям.

Это — много! И недаром картина привлекала своей мягкой, ненавязчивой назидательностью, свойственной народным сказкам и притчам. Ничего, что несколько статичны характеры, несколько условен сюжет — нас интересуют связи между героями, родство душ, так сказать.

Все это — позиция для художника, и совсем не худшая.

В остальных, как уже было сказано, немногих фильмах признаки тематической значительности, серьезной проблематики отсутствуют.

●

Предвижу упрек: а на каком основании швыряется критик такими серьезными обвинениями, какие у него мерки?

Есть старинный и верный способ оценивать общественную значимость темы по

ее «соответствию со смыслом народным» (Добролюбов). Отделяя главное от побочного, критик обязан оценить социальную чуткость художника, направленность его мировоззрения, вкус и совесть. К старинным способам следует добавить современные. Есть марксистско-ленинская наука об обществе и искусстве. Есть, к примеру, социология, которая теперь в состоянии подсказать кинематографу новые решения.

Тут важно не обманывать самих себя: если мы действительно заинтересованы проникнуть методами искусства в процесс перестройки психологического уклада рабочего класса, в проблематику его общественного бытия, так именно этим и надо заниматься. Здесь отбирать критерии.

Другое дело, если рабочая среда нам потребна только как фон, декорация, используемая, прошу прощения, для демонстрации весомости наших отвлеченных замыслов в решающих инстанциях: это немаловажно для судьбы сценария и фильма, но к нашим заботам имеет лишь самое легкое касание. Авторы, специалисты по фону, конечно, различными способами подводят нас к пониманию того, что лучшие черты характера героя сформировались именно здесь, в рабочей среде, но это воспринимается как условие задачи, а не как искомое. Не по драматургической необходимости, а как бы из общепринятой вежливости к трудящемуся человеку. Таким методом, мне кажется, созданы фильмы «Рабочий поселок», «Рано утром», «Иван Макарович», «Человек бросает якорь», «Три времени года», «Таежный десант», «Утоление жажды». Как правило, подобные фильмы имеют расслабленный сюжет и вялых героев с неопределенными, инфантильными чертами характера. Поэтому, естественно, глубокого впечатления эти картины не оставляют, хотя они и небезынтересны: все-таки встречаются в них небанальные персонажи, в сюжетах испытываются новые взаимодействия — словом, это, в лучшем случае, приближение к собственно рабочей теме. Бывает даже обидно, когда в таких фильмах авторы проходят совсем рядом с подлинным художественным открытием — таким открытием, например, мог бы стать коллективный портрет бригады Муромцева из фильма «Три времени года». И жаль, что в зрительском восприятии главное по вине авторов перемешалось со второстепенным, акценты сместились, драгоценное киновремя тратилось на вторичные и побочные линии. Так что главное осталось в эскизе: конфликт между бригадой, умеющей по-новому, умно и весело работать, и древним стилем руководства при помощи «кнута и пряника».

Нечто подобное случилось и с картиной «Утоление жажды». В руках кинематографистов был ценный, по-современному конфликтный материал, а в фильме заметен главным образом запутанный переплет личных судеб. И картина как бы высохла, хотя, очевидно, авторы добивались обратного.

Вообще, мне кажется, сценаристская мастеровитость стала все чаще давать осечку. В последнее время как будто даже стали считать, будто эффектная ситуация, разрешенная должным образом, сама по себе способна внушить зрителю правильные мысли, если остальные компоненты противоречить замыслу не будут. На этом основании выстроен сценарий В. Пановой «Рабочий поселок», обозначенный нужными признаками драматургической действенности. Там и герои из рабочей среды и достойно упомянуты наши довоенные, военные и послевоенные проблемы, рассказаны трогательные истории о силе и слабости человеческой, про мужа и жену, про отца и сына — сюжеты нетленные, все жизненно, все трогает... Только вот общее впечатление почему-то не складывается, каждый герой тянет свою сюжетную ниточку, но, к сожалению, весь смысл фильма укладывается в одну сентенцию: «Без работы портится человек». Это еще как верно — портится! Только об этом мне больше рассказал тунеядец и запивоха Кузьма Кузьмич из картины «Когда деревья были большими», а ведь всего-то

он, отработав после долгого «простоя» смену за верстаком, бежал, с восторгом потрясая натруженными руками: «Помнят, помнят!» Психологическая точность — она и воздействует точно.

Труднее извлечь квинтэссенцию авторского замысла из другой работы В. Пановой — «Рано утром». Опять все вроде бы жизненно достоверно, благородно, молодые герои так трогательно неопытны в начале фильма и так наполнены уроками жизни в конце его — только хочется спросить: а про что фильм? Но вместо ответа приходит на ум золотая формула, типичная для аннотации: «В фильме присутствует также тема любви и дружбы... и рабочей молодежи... товарищества... верности...» Действительно ведь, присутствует!

Это опасность, мне кажется. Обыденное выдается за естественное, банальное — за типическое, мораль четырех правил арифметики — за алгебру чувств. А подлинные проблемы жизни, признаки рабочей темы оказываются где-то на периферии внимания — как «трудовой фон».

●

В продукции 1966—1969 годов есть несколько фильмов, которые иначе не назовешь, как квазипроблемными. Два качества выделяют их: преувеличенная многозначительность и жанровая неопределенность. В рекламных проспектах такой фильм называется «кинодрамой». Поскольку эти картины лишены серьезных идей, реальных жизненных противоречий, идеи и противоречия приходится имитировать различными внешними действиями и приемами, чаще всего мелодраматического характера. Например, очень неоригинальной семейной истории приписывается расширенное, слегка даже символическое значение. Излагается она с надрывом, с драматическим и актерским нажимом и непременно (в этом вся суть имитации!) на фоне промышленного предприятия, где герои изображают руководителей, а рядовые рабочие изредка выходят со второго плана на укрупнение, чтобы изречь нечто очень веское. Такова схема и таково содержимое картины С. Долидзе «Город просыпается рано».

А на чем держится фильм «Мой друг Нодар»? Это комедия без комедийной ситуации, с героем более неприятным, чем смешным, которого в финале кулаками направляют на путь праведный. Другие персонажи днем куют что-то железное, а вечером дурачатся в вечерней школе: ученические, хотя и с претензией, пародийные вариации на темы «Весны на Заречной улице».

Несколько иная, я бы сказал, философическая квазипроблемность избрана авторами фильма «Четыре страницы одной молодой жизни». Картина выстроена как некое киноисследование характера — исключительно оригинального и до пронзительности положительного. Шофер Саша — весь не от мира сего. Сашина мама, трогательно (это без иронии, великолепная все-таки актриса Любовь Соколова!) провожая сына из села в большой, опасный и обманчивый мир, в предчувствии беды глядит ему вслед. Так оно и вышло, бездушный мир встретил хрустального Сашу неласково: дважды обманул и один раз очень огорчил. С томительной многозначительностью рассказываются выдумки из жизни молодого парня бойкой профессии. Три грустные новеллы объясняют нам причины сашиного разочарования в жизни, четвертая, не менее, впрочем, грустная, внушает некоторую надежду на более светлое будущее. Как в волшебной сказке, авторы задают герою три загадки и сами же подсказывают ему благородные ответы. Первая: что делать человеку, встретившемуся с дремучим эгоизмом? Ответ: отдать счастливым негодяям собственную комнату и — бежать. Загадка вторая: что делать человеку, ненамеренно оказавшемуся причиной гибели друга и напарника? Ответ: бежать, и подальше. Третье: что делать человеку, если любимая не захотела уйти к нему от мужа? Ответ: бежать, и побыстрее... После трех побегов герой, естественно, разочаровался в жизни, и авторам

пришлось в четвертой новелле долго и нудно, при помощи символических встреч, намеков, манящего колокольного звона, а также спасательного зова земли возвращать прекрасному неудачнику некоторое неустойчивое равновесие...

Тут все неживое — замысел, философия, герои, стилистика, конфликты, разочарования и надежды: пышный букет восковых цветов. Попытка выдать непротивленца Сашу за некий образец поведения безвредна: никто всерьез не воспримет его философию, потому что она не жизненная, а по-маниловски сочиненная. Но фильмы такого рода все же досадны. В них действуют персонажи, по внешним признакам причисляемые к рабочему классу, и их игрушечная проблематика, подчас вычурная стилистика и фальшиволирические финалы и разрешения компрометируют материал, тему, героев, внушают поверхностно-снобистский взгляд на рабочую среду и ее внутренние конфликты.

Легко заметить, что квазипроблемные фильмы имеют, как правило, некрепкий, рыхлый, вялый или откровенно условный сюжет — не на чем ему держаться. Однако кажется, что авторы этим нимало не озабочены: по известному предрассудку, хороший зритель сам протянет сюжетные связи и завяжет узелки.

●

Конечно, никакой теме не полезна ложная проблематика, прикрытая сюжетными усложнениями. Но теме рабочего класса это категорически противопоказано. О романтизации проблемы, то есть об усовершенствовании, украшении или имитации ее, можно сказать то, что сказано в Коране о вине: в нем — великий грех и некая польза, но грех больше пользы. Романтизированная проблема может внушить на время ощущение легкой победы над ней, но она принципиально не может быть основой большой драмы, сталкивающей крупные характеры, обуреваемые сильными страстями.

В пыль обращается театральная восторженность романтизированной проблематики при сопоставлении с подлинным искусством и честной, прямой мыслью: хотя бы с той, что выражена картиной «Большая руда».

Мне кажется, что открытие Г. Владимова и В. Ордынского оценено недостаточно высоко. Только сейчас становится очевидным, насколько картина современна по подходу своему к проблеме. Ведь в ней чуть ли не с научной точностью прослежены самые распространенные и самые важные для нас процессы: вхождение человека в рабочий коллектив, взаимоотношения и взаимодействия внутри него, проблемы официального и неофициального лидерства. Понимая всю их объективную неизбежность, авторы не пытаются подсказывать решения. Создав условия для острого психологического опыта, они озабочены только тем, чтобы правдиво передать его течение. Не оценивая здесь всех художественных решений картины, хочу подчеркнуть ее психологическую достоверность и высокую, очищенную от примесей диалектику человеческих взаимоотношений. Правда жизни сложна. Кто прав в затяжном и трагическом споре Виктора Пронякина с бригадой? Речь идет ведь не о «перевоспитании» недостойного достойным, тут сила на силу идет. Бригада поздно оценила личность Виктора и высшую правду, всегда стоявшую за ним, поздно пересмотрела свою естественную, но не всегда оправданную и справедливую реакцию на вторжение нового, непривычного, ломающего привычные представления и стереотипы поведения. И Пронякин, умирая, открывает вдруг, что и сам он где-то перешел ту зыбкую грань, за какой труд теряет вдохновение и превращается в самоэксплуатацию, от которой личность коснеет и которую люди не уважают...

Проблематика — вот главное. Жизненная, наяву увиденная, волнующая возможно большее количество людей, имеющая естественное продолжение и завершение в сюжете. Новая проблематика — легко ли найти новое?.. Да вот хотя бы: буквально никем до сих пор не тронута це-

линная тема рабочего изобретательства — мастерства, перерастающего в творчество. Ни один киноавтор даже не прикоснулся к психологическому механизму изобретательства. Удивительно? Но это не случайный и далеко не единственный пример.

●

Ничего нет важнее для нашего времени идеи коллективизма: «...дело идет не только об увеличении посредством кооперации индивидуальной производительной силы, но о создании особенной производительной силы» (К. Маркс). Ведь недаром же нынче даже индивидуалист-капиталист заботится о духе единства внутри малых производственных групп (и тут — заметим — напарывается на рожон противоречий классового общества). Все наше будущее в одном этом слове: коллективизм, и в нем же вся суть рабочей темы. Так не странно ли, что после «Большой руды» кинематографисты робеют касаться ее?

Самый распространенный механизм на свете — механизм соревнования. От подражания через соревнование к изобретению — вот путь общественного прогресса в его элементарной психологической основе. Индивидуализм, отвергнутый нами, порождает конкуренцию. Контраверзой ей может быть только соревнование; лишенное эгоистических крайностей, облагороженное идеологией, оно становится социалистическим. Соревнование между мастерами своего дела, между бригадами и сменами, между напарником и сменщиком, между семьями и группами и т. д. и т. д. живет и действует ежесекундно, постоянно, не выключаясь ни на миг, принимает самые разнообразные формы.

А получается, что литераторы и кинематографисты словно бы и не наслышаны о психологическом механизме соревнования.

Социальное ускорение, сопутствующее у нас ускорению научно-технического прогресса, порождает новую проблематику постоянно. Как будто недавно включились в дело двигатели экономической реформы, и вот она уже потребовала демократизации форм хозяйственного управления. Приближается к реальности формула В. И. Ленина: «6 часов работы + 4 часа управления государством». Уже заложены социологические эксперименты: на нескольких предприятиях страны (в Сибири, в Баку) установлена выборность мастеров и начальников смен и цехов. Легко представить, какие проблемы там встают и какие уходят, какие новые эффекты наблюдаются.

Вот бы кинематографистам, не ожидая готовых результатов этого эксперимента, по заданным параметрам и разыграть эту новую ситуацию в системе художественных образов.

Беру на себя смелость утверждать, что все названные темы, отзвуки их и модификации, отражения и опосредствования в разных формах и на разных уровнях постоянно занимают умы миллионов людей. Они и составляют каркас, основу темы труда и человека в труде. Они — главное. Имея это главное в виду, трудно сбиться на фальшь и мелочишку чувств: сопоставление масштабов помешает. Неудачи могут быть, но не будет «театральной выспренности, сюсюканья, панибратства, скудости мысли и прочего, чем частенько грешат произведения о рабочем классе».

●

Я процитировал высказывание ленинградского электрослесаря Николая Николаевича Русакова, Героя Социалистического Труда.

Почему, действительно, они исчезли из наших фильмов — мастера своего дела, гордые своим знанием и умением, чуткие на новизну и выдумку, щедрые и подельчивые, своенравные и проницательные, справедливые и бесстрашные?

В наши дни сильные характеры избегают резких жестов и громких слов, самоусовершенствование предпочитают деланью карьеры, с подчиненными подчеркнуто вежливы, с начальством подчеркнуто независимы, в дружбе немногословны, во вражде брезгливы, с женщинами уступчивы, к мужчинам снисходительны.

Достоинства рабочего человека внешне не выглядят эффектно. И если в обыденной жизни это не имеет значения, то для драматического писателя положительные качества героя сулят только осложнения: затруднительно строить острую, кинематографически увлекательную драматургию с «неэффектным» героем. Приходится придумывать специальные ситуации, в которых герой имел бы моральное право на минутку забыть свои жизненные правила и проявить динамичность по образу прежних времен. Лучше всего сочинить хорошенькую драку — с благородными намерениями, разумеется, и по возможности с удачным для героя финалом. Так недостаток внутренней энергии образа компенсируется внешней энергией поведения. Но и сильнодействующие приемы не всегда создают впечатление силы характера.

В наше время сильные характеры — это специалисты, уважающие себя за это и другим внушающие уважение. Этого фундамента ничто иное не заменит. В нашем обществе нет ни сословных, ни имущественных барьеров, затрудняющих приобретение знаний и умений, и, следовательно, личный и социальный престиж человека зависит от него самого — если только он знает, чего хочет, и хочет того, на что способен и что нужно людям.

Но мастерство в каждой профессии имеет свою выразительность, свои приметы, укрепляет одни черты характера, подавляет другие. Это надо знать, этого не почерпнешь из самых лучших книжек, не подсмотришь в фильме своего коллеги.

Наверно, поэтому рабочий в фильмах последних лет — это, так сказать, работяга вообще — не профессионал, не мастер своего дела. Один склоняется над суппортом, другой вертит баранку, третий, четвертый и пятый изображают бурение, пиление или сверление. А если переставить пятого на рабочее место второго и наоборот, в их характерах, привычках, манере поведения, даже в лексике ничего менять не потребуется. Между тем считается, что, к примеру, изображая следователя, просто необходимо дать некоторый отпечаток профессии на его характере, иначе просто неловко, для кинематографиста — непрофессионально... Что же касается сталевара, то тут спрос невелик: суконная роба, защитные очки под козырьком, прищуренный взгляд, жест ладонью вперед перед лицом... и достаточно, всем ясно, что сталевар. Со слесарем еще проще — комбинезон, разводной ключ в кармане, клочок ветоши в кулаке... Репродуцирование штампов, поверхностность и дилетантизм здесь почему-то не кажутся стыдными. Может быть, потому, что предмет не кажется важным?

Естественно, что из расхожих представлений о профессии и киноштампов образ мастера составить невозможно. Значит проще сделать вид, что поскольку настоящих художников интересуют прежде всего общечеловеческие качества личности, они вправе не обращать внимания на некоторые частности. Поэтому мы так и не узнаем, хорошие ли шоферы Саша из «Четырех страниц одной молодой жизни» и Дима из «Наедине с ночью»,— авторам это не важно, не нужно и неинтересно, у них иные цели и задачи, профессия героев — почти условность. Но ведь, вспоминаем мы, совсем не условна профессия шофера Виктора Пронякина — она врезана в его характер, а характер-то и крупный, и сильный, и самобытный, и интересный. Выходит, можно совместить в характере героя и общечеловеческое и профессиональное — к большой и всеобщей выгоде...

Вот он, тот водораздел, что пролегает между фильмом об условном «трудящемся» и фильмом о рабочем человеке.

Мастерство и достоинство — всегда рядом, вплотную. Если рабочий не обнаруживает гордости и достоинства, я вправе усомниться и в его мастерстве. Нет, не может, не должен, не будет мастер своего дела то одним — активным и творческим у станка, то другим — пассивным, приниженным, покорным во всех других ситуациях. В нормальной личности целое всегда господствует над частью, стремление со-

хранить и увеличить собственное ощущение самоуважения — постоянное, хотя часто и бессознательное стремление. Самолюбие — такая же сила, как голод и жажда, говорил Стендаль, не раз подвергая его художественному анализу. Мы же долгое время делали вид, что самолюбие и честолюбие у нас если и встречаются, то только как явления отрицательные. Старая ошибка — идеологию приравнивать к психологии! Много вреда искусству принесла она и все еще приносит... В труде, как и во всем прочем, главный критерий — общественное поведение человека, а в нем равно имеют силу обязательства личности перед обществом и обязательства общества перед личностью. Вспомним, что, по мысли Маркса, даже богатство является ни чем иным, как абсолютным выражением творческих дарований человека. Как же мастеру, владеющему знанием и опытом, не ждать, не требовать и не получать награды в виде славы, престижа, уважения?

Мастерству учатся, оно от бога и от мамы не дается. Все мы начинаем жизнь с подражания, а лучшие из нас в конце концов становятся Мастерами и Изобретателями, и у них появляются ученики — в столярном ли деле, в слесарном или в кино... Большую часть своих знаний и умений мы получили из рук Старшего. Как же не уважать его за это? Только в роду дураков старшего нет, а неуважайка, замечено, как правило, и малознайка. И тут возникает тема ученичества, которая странным образом обмельчала, заглохла, исчезла из литературы и искусства. Надо вернуть ей подобающее значение.

Вечной должна быть на экране тема преемственности поколений, передающих друг другу эстафету цивилизации и культуры. Передаются не словесные поучения, передаются знания и опыт — это, по выражению К. Маркса, «богатство будущего»: научные знания, профессиональное умение, опыт гражданственности, нравственный и исторический опыт. Из рук в руки, непосредственно, в общении, в контакте, в сотрудничестве. Аксиома? Здесь — да, а на экране все аксиомы подлежат доказательству.

Ленинградские кинодокументалисты сделали маленькую ленту — «18 моих мальчишек». С щепетильной, я бы сказал, точностью рассказывается там о факте, в общем нерядовом, да и о людях, в каком-то смысле не совсем обыкновенных. Отставной полковник, заслуженный человек, пошел в слесари, стал мастером и добровольно, по убеждению и склонности души, занялся приобщением к духу рабочего класса самых непутевых парней на заводе: ленноватых, нагловатых, разболтанных, актерствующих... Степан Степанович отлично знает все их великолепные качества («они и не доросли до понимания роли и величия рабочего человека»), но это не мешает ему быть для своих восемнадцати мальчишек учителем, наставником, старшим товарищем, батей, **человеком.** И мальчишки, заклейменные печатями и формулами кадровиков, тянутся к своему «мастерюге» («не чувствуется, что он бригадир, что он главнее нас...», «он душу чувствует...») и через ученичество поворачиваются к человечеству. Они из рук Мастера берут не символически условную «эстафету», а совершенно реальные и нужные им знания, умения, навыки, манеру вести себя, отношение к миру, труду, людям...

В этой короткометражной документальной ленте есть все компоненты, необходимые для создания игрового художественного фильма: тема, сюжет, характеры, конфликты, даже подробности...

Только фильма такого пока нет — разве что «Треугольник» припоминается.

Впрочем, можно припомнить еще одну картину — «Наследники». По генеральному замыслу авторов фильм должен был проиллюстрировать тот несомненный факт, что лучшая часть рабочей молодежи переняла добрые традиции старой рабочей гвардии. Но в сюжете фильма жизнь разных поколений идет на параллельных курсах, ни на чем вещественном не пересекаясь, и только на торжествах и при разборе чрезвычайных происшествий старики

своим авторитетом освящают те или иные решения.

Этот давний (1960) и эстетически безнадежно устаревший фильм следовало вспомнить еще и потому, что после него даже вот так формально не затрагивалась тема сложного взаимодействия поколений в рабочем коллективе.

●

Первый вывод, который напрашивается сам собой, заключается в том, что трудности художественного воплощения жизненных проблем рабочего класса сопоставимы только с важностью этой задачи. Эти трудности реальны, не ограничены сферой искусства — они в жизни.

Сложна структура рабочего класса, сложны и быстротечны социально-психологические процессы. Мы живем в эпоху научно-технической революции. Революции! Рабочий класс и научно-техническая интеллигенция вовлечены в ее движение. Многое сдвинулось с привычных мест — и в реальной жизни и в умах.

Само понятие «рабочий класс» толкуется теперь расширительно: индустриализация страны, долгая, опустошительная война, небывалые скорости и требования научно-технической революции сдвинули, перетасовали, совместили и отграничили различные слои внутри рабочего класса, наметили различные уровни общественного поведения каждого слоя, классовой активности, просвещенности, идеологической восприимчивости. Даже социологи, люди вроде бы профессионально свободные от эмоций, часто не могут сдержать удивления, обнаруживая то пустоты на месте привычных фундаментов, а то завалы из загадок и проблем там, где предполагался ровный тракт... Академик Румянцев, например, констатировал, что, как оказалось, внутри нашего общества социальных групп гораздо больше, чем думалось прежде.

В этом океане проблем и загадок, редко обставленных вехами научного знания, художник больше полагается на интуицию и удачу. Естественно, что ему прежде всего бросаются в глаза противоречия, непокой и несоразмерности. И чтобы не пойти по ложному следу, художник должен иметь острое чутье к социальной проблематике, ощущение действительного положения дел внутри нее, но главное — спокойную и твердую веру в ценности, которые он утверждает. Тогда глубинные процессы классовой, партийной психологии проявятся из-под пластов и наносов вторичного, случайного, отжившего. Это происходит на наших глазах — освобождение мышления от ветхих догм, трюизмов, обязательных правил игры, тирании традиционного мышления.

Довольно нам обманывать самих себя внешними тематическими признаками — никого они не впечатляют, не для галочки же мы, в конце концов, работаем. Кинематографический опыт последних лет показал, что преувеличение минипроблемы только укорачивает ее. Многое из того, что все еще по привычке называют проблемами, не только перестало ими быть, но превратилось в их полную противоположность.

Рабочая тема должна быть **социальной и психологической.** Это означает, что ее проблематика должна исходить из основных, фундаментальных вопросов общественного бытия, а художественное решение — из глубокого понимания «своеобразных черт психологии каждого слоя, профессии и т. д.» (В. И. Ленин).

Новые фильмы

«Содружество»
«Сюжет для небольшого рассказа»
«Бурьян»
«Клубок»
«Не в шляпе счастье»
«Путь командора»

А. Н. Задемидко
Василе Букур
Петер Шультце
Тадеуш Бось

Содружество стран, содружество документалистов

Социалистическое общество привычно к масштабным свершениям, к лавинам трудовых подвигов, к событиям, становящимся вехами нашего пути. И все же 1969 год войдет особой вехой в историю укрепления лагеря социализма, в развитие коммунистического движения, которое на многие годы получило мощный заряд уверенности, мудрости и целеустремленности в Московском Совещании коммунистических и рабочих партий. «Социалистический мир вступил теперь в такую полосу развития,— сказано в Основном документе Совещания,— когда появляется возможность значительно полнее использовать могучие резервы, заложенные в новом строе. Этому способствует разработка и внедрение более совершенных экономических и политических форм, соответствующих потребностям зрелого социалистического общества, развитие которого опирается уже на новую социальную структуру».

Весь прогрессивный мир торжественно отмечал в минувшем году знаменательные даты: 25-ю годовщину возрождения Польши, 25-ю годовщину освобождения Румынии, 25-летие Дня свободы Болгарии, 20-летие Германской Демократической Республики.

«СОДРУЖЕСТВО». Сценарий Г. Остроумова, Н. Полянова, Р. Григорьева. Режиссер Р. Григорьев. Операторы В. Цитрон, В. Байков, А. Сологубов. Звукооператор К. Никитин. Редактор О. Щербакова. Центральная студия документальных фильмов при участии кинодокументалистов Болгарии, Венгрии, ГДР, Монголии, Польши, Румынии, Чехословакии, 1969.

Совету Экономической Взаимопомощи исполнилось в минувшем году двадцать лет.

Видимо, не случайно первый полнометражный документальный фильм об экономическом и научно-техническом сотрудничестве входящих в СЭВ стран, был создан в год исторических событий и славных юбилеев социалистического лагеря, год подготовки к празднованию 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

Режиссера фильма Романа Григорьева хорошо знают как автора ряда картин, запечатлевших становление и жизнь социалистических стран. Это фильмы «Болгария», «Свет Октября», «Варшавские встречи», «Товарищи по оружию». Это, наконец, значительный фильм «Магистраль», в котором Григорьев тоже, по существу, решал тему экономического сотрудничества стран СЭВ, но на одном конкретном примере — коллективном строительстве международного нефтепровода «Дружба».

Почти во всех странах, о которых рассказывает фильм «Содружество», режиссер Роман Григорьев в качестве начальника фронтовых киногрупп впервые побывал четверть века назад, в суровые годы Великой Отечественной войны. Теперь взору режиссера предстали совсем иные картины — гигантские заводы, стройки, новые города...

Перед коллективом стояла задача раскрыть саму идею сотрудничества и ее воплощение, то есть показать формы и методы сотрудничества, охарактеризовать самые приметные черты стран содружества, рассказать о связи работы органов

СЭВ с экономическими интересами каждой страны и, наоборот, об участии стран в работе Совета, о международном значении организации, показать все это через образы людей. Если учесть при этом, что необходимо было соблюсти известные пропорции в рассказе о странах, подчеркнув тем самым полное равноправие, являющееся главным законом этой организации, то сложность этих задач станет ясна.

Все объекты для съемок намечались и подбирались непосредственно в странах, с участием соответствующих экономических органов. Перечислим их кратко. Порты на Дунае, Краснодарский научно-исследовательский институт сельского хозяйства, где академик Лукьяненко вывел свою знаменитую пшеницу «безостая-1», нефтепромыслы Татарии, откуда начиналась магистраль «Дружба», электростанции в Карпатах, входящие в энергосистему «Мир», железнодорожные станции Чоп, Унгены и проектные институты. Это советские объекты.

А вот некоторые из объектов братских стран. Величественная панорама рождающейся у «Железных ворот» Дуная крупнейшей в Румынии ГЭС, молодой город в монгольской степи Дархан, обновленный Будапешт, Новая Гута в Польше, самый современный металлургический комбинат в Кремиковцах, построенный болгарами при помощи Советского Союза, химические предприятия ГДР, уникальные станки Чехословакии...

Захватывающий размах!

Операторы каждой страны снимали «свои» объекты, а режиссеры, оказывая помощь группе Григорьева, отбирали документальные кадры для фильма «Содружество» из киноархивов.

Фильм «Содружество» — это, по замыслу его авторов, широкое публицистическое полотно о практике и масштабах экономического сотрудничества социалистических стран, в котором как бы видны черты того мирового социалистического хозяйства, что Ленин назвал «мировым кооперативом народов». Поэтому картина вмещает не только информацию, обширную и интересную, но и раздумья о нынешней практике сотрудничества, а также о перспективах и еще не решенных проблемах.

Авторам хотелось увлечь зрителей пафосом экономического исследования, найти поэзию в цифрах, расчетах, в деловом разговоре с цифровыми выкладками.

Фильм начал экранную жизнь. Он вышел на встречу со своим интернациональным зрителем, который ждет интересного и делового рассказа о первой в мире международной экономической организации социалистических стран.

Товарищи А. Н. Задемидко (СССР), Тадеуш Бось (Польская Народная Республика), Василе Букур (Социалистическая Республика Румыния) и Петер Шультце (Германская Демократическая Республика) любезно согласились высказать свое мнение о фильме на страницах журнала «Искусство кино».

К. ВИЛЕН,
кандидат экономических наук

А. Н. Задемидко,

заместитель постоянного представителя СССР в СЭВ:

Как нам известно, группа режиссера Р. Григорьева, ознакомившись с материалами и характером работы органов СЭВ, испытывала вполне закономерное беспокойство. Действительно — проводимая в СЭВ работа внешне выглядит весьма однообразной. При любой фантазии трудно выйти за рамки кабинетов и залов, где проводятся различные совещания — с флажками стран на столах или без флажков.

Такой «динамикой» — понимали все — нелегко будет заинтересовать зрителя. Поэтому решено было показать работу СЭВ через осуществление его рекомендаций, через развитие всей системы экономических отношений входящих в него стран. Но тогда сразу же возникал уже не только кинематографический вопрос — как практически разделить в экономической жизни стран то, что непосредственно связано с деятельностью СЭВ, что с ней связано косвенно и к чему СЭВ не имеет никакого отношения. Вот известные цифры. Страны — члены СЭВ, на территории которых сейчас проживает около 11 процентов населения земного шара, вырабатывают около одной трети мировой промышленной продукции, на их долю приходится более четверти производимого в мире национального дохода. Авторы располагали

и другими впечатляющими цифрами. Но попробуйте хотя бы с минимальным приближением выделить из этих данных ту долю, которая прямо относится к деятельности СЭВ. Сделать невозможно, как невозможно точно учесть в стоимостном выражении значение совета друга, вовремя данного, или взятой у соседа щепотки соли, или ампулы с кровью нужной группы для немедленного переливания.

Экономически слабо развитые в недавнем прошлом страны, о которых на Западе говорили не иначе, как о «нищих задворках Европы», производят сейчас в год 830 миллиардов киловатт-часов электроэнергии, 150 миллионов тонн стали и 130 цемента, добывают свыше миллиарда тонн угля, миллиарды кубометров газа и т. д.

Своими выдающимися успехами в экономическом развитии эти страны в значительной мере обязаны Совету Экономической Взаимопомощи. Создавая СЭВ, страны поставили перед ним цель — путем объединения и координации усилий содействовать планомерному развитию народного хозяйства, ускорению экономического и технического прогресса, повышению уровня индустриализации стран с менее развитой промышленностью, непрерывному росту производительности труда и подъему благосостояния народа.

СЭВ разрабатывает рекомендации о принципах и наиболее эффективных путях и методах решения отдельных проблем экономического и научно-технического сотрудничества, а конкретные мероприятия по реализации приемлемых для стран рекомендаций осуществляются на основе внутреннего законодательства стран их компетентными органами. В силу существующего положения полнота и эффективность выполнения решений СЭВ в значительной мере зависят от того, насколько совместно принятые рекомендации соответствуют конкретным нуждам отдельно взятой страны, от того, в какой степени эти решения содействуют выполнению странами насущных задач их экономического развития, от того, в какой мере эти решения отвечают требованиям складывающихся в странах экономических и политических условий.

На тему об экономическом сотрудничестве стран — членов СЭВ, о работе самой организации существует целая библиотека экономической литературы. Мне тоже приходилось рассказывать о работе СЭВ и письменно и устно. Но, признаться, мне трудно было представить себе, как эта интересная, важная и сложная тема может найти свое кинематографическое решение.

Помнится, что авторы увлекались идеей решить композицию фильма на потоке внешнеторговых грузов, идущих из страны в страну. Это было задумано масштабно и наглядно — длинные составы грузовых вагонов, караваны судов по морям и рекам, автопоезда, самолеты. Бег, полет, движение, перемещение, колорит местности, возможность продемонстрировать мастерство операторов. И все это — повторяясь, нарастая, должно было стать рефреном повествования об экономическом сотрудничестве. Очень хорошо, зрелищно, но... Не могут потоки товаров сами по себе символизировать деятельность СЭВ и всю систему наших экономических связей. Это было бы слишком узко и примитивно.

В «Содружестве» есть и поезда, и баржи, и прочие транспортные средства, но не они связывают отдельные эпизоды фильма. Внешняя торговля, обмен товарами между странами — это конечная стадия деятельности, свидетельство выполнения рекомендаций органов СЭВ по специализации и кооперированию производства. Но это — лишь один вид содружества, одна форма из многих, и превалирование этой темы в фильме над другими давало бы искаженное представление о самом существе нашего сотрудничества как всеобъемлющей системы экономических отношений.

Фильм «Содружество» — результат большой исследовательской работы, и я с удовольствием утверждаю — отличный результат!

Мне нравится, например, композиция фильма, своеобразное его обрамление, в которое органически вошел комплекс зданий штаба нашего сотрудничества. Удачна разбивка фильма на главы, дающие широкие и емкие обобщения. При всей серьезности, если можно так сказать, официальности темы и соответствующей ей общей тональности в фильме много теплоты и человечности.

Советские специалисты, работающие в области развития экономического сотрудничества со странами — членами СЭВ, единодушно дают фильму высокую оценку. Нам очень приятно также, что высоко оценили картину и все наши друзья, которым она была показана во время одного из заседаний Исполнительного Комитета Совета Экономической Взаимопомощи.

Василе Букур,

заместитель постоянного представителя Социалистической Республики Румынии в СЭВ:

Как известно, в начале августа 1969 года, накануне празднования 25-й годовщины освобождения Румынии от фашистского ига, в Бухаресте проходил X съезд Румынской коммунистической партии, который глубоко проанализировал и обсудил ключевые вопросы, от которых зависит дальнейшее движение вперед во всех областях строительства, и наметил программу многостороннего развития социалистической Румынии на ближайшее десятилетие.

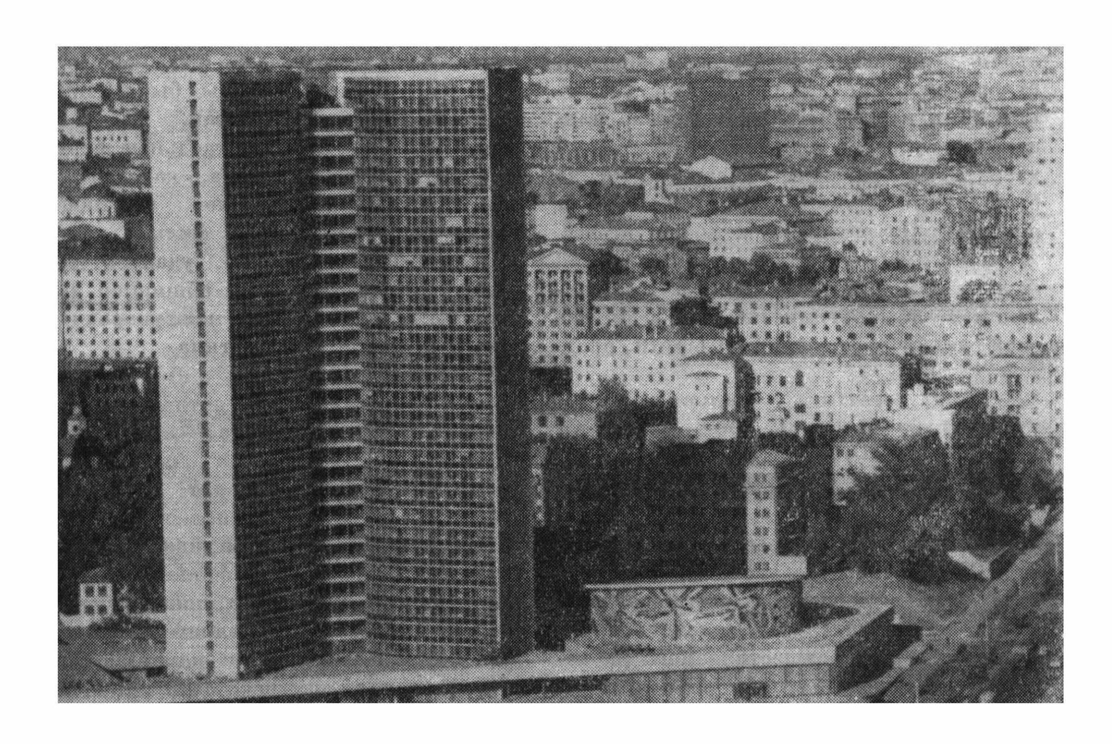
За эти 25 лет нами пройден путь от буржуазного строя, в котором сохранялись сильные феодальные пережитки, к строю, навсегда покончившему с эксплуатацией человека человеком, где успешно строится новый, социалистический мир.

Этот путь не был легким. Еще живы в нашей памяти чрезвычайно трудные условия, которые пришлось преодолеть в период установления народной власти и перехода к осуществлению программы демократического, революционного преобразования общества. Уровень промышленного производства упал в то время примерно наполовину по сравнению с довоенным периодом, а сельское хозяйство поставляло лишь одну треть среднего довоенного производства. Реакционные силы поощряли спекуляцию и организовали экономический саботаж. Все это потребовало от нашего народа героических усилий для материальной поддержки антифашистского фронта, для ликвидации последствий войны и для экономического восстановления страны. Чтобы научиться строить новое общество, нам не раз приходилось дорого платить. Однако наша Коммунистическая партия сумела обеспечить румынскому народу решительное движение вперед по пути строительства социализма.

Под руководством партии румынский народ за эти 25 лет создал мощную, процветающую экономику, обеспечил бурный подъем производительных сил, проводя в жизнь политику социалистической индустриализации, кооперирования, развития и модернизации сельского хозяйства, поднятия жизненного уровня всех граждан родины. В 1968 году наша промышленность выпускала в 14 раз больше продукции, чем в 1938 году, уровень сельскохозяйственного производства в 1,6 раза, а национальный доход — более чем в 5 раз превысил уровень довоенного 1938 года. Реальная заработная плата повысилась почти в два с половиной раза.

Как сказал Генеральный секретарь РКП товарищ Николае Чаушеску, в течение всего этого периода Румынская коммунистическая партия, наш народ в полную меру ощущали солидарность других социалистических стран, коммунистических партий, революционных сил других стран.

Румыния последовательно развивала и будет развивать свои отношения многостороннего сотрудничества и кооперирования со странами — членами СЭВ, со всеми социалистическими странами, рассматривая это как один из основных факторов развития каждой страны в отдельности и укрепления социалистической системы в целом. Выступая на съезде, товарищ Николае Чаушеску заявил: «Мы считаем, что постановления, принятые специальной сессией СЭВ, проходившей в апреле с. г., открывают новые возможности для совершенствования



Здание СЭВ в Москве

и углубления форм экономического сотрудничества и кооперирования между странами, для координации их национальных планов, специализации производства. По нашему мнению, углубление экономического сотрудничества, производственное и научно-техническое кооперирование стран — членов СЭВ должны способствовать все более мощному развитию каждой национальной экономики и осуществляться, как указы-

валось и на сессии, на основе уважения независимости и суверенитета каждого социалистического государства».

Румыния числится среди членов — основателей СЭВ и свыше 20 лет активно участвует в его деятельности.

Я понимаю трудности, которые стояли перед создателями фильма в показе основных линий сотрудничества между странами — членами СЭВ. Естественным фоном явились огромные политические, общественные, экономические и научно-технические достижения наших стран, героический труд наших народов, руководимых своими марксистско-ленинскими партиями. Нелегко было придать этому фону живой и убедительный характер — ведь каждой стране можно было уделить лишь пять-десять минут экранного времени.

Лично я оценил стремление создателей фильма показать достижения в сопоставлении с трудностями начала, ведущего свой счет от послевоенной разрухи, представить успехи, достигнутые странами, прежде всего, в тех областях, где отношения экономического сотрудничества играли подчас решающую роль. Это касается, в частности, строительства крупных объектов большого экономического значения.

Мне показалось интересной режиссерской находкой представить экспортно-импортные отношения стран через банковские расчеты.

Хочу также отметить высокое художественное качество съемок, их одностильность, что нелегко было соблюсти в условиях, когда кадры были сняты операторами разных стран.

Несмотря на то, что отдельные формы и методы сотрудничества, как, например, координация планов, не нашли большого отражения в фильме, авторам, по моему мнению, удалось дать общее представление об обширной деятельности организации международного сотрудничества нового типа.

Петер Шультце,

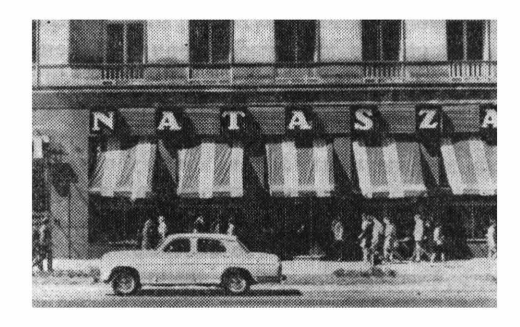
советник постоянного представителя Германской Демократической Республики в СЭВ:

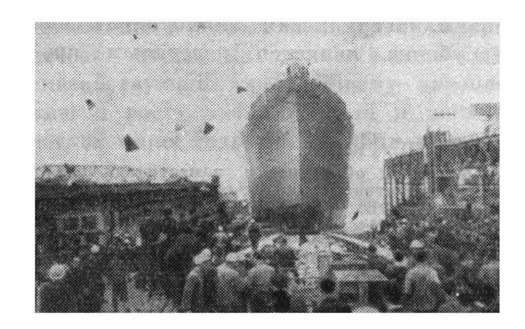
На торжественном заседании XXII сессии СЭВ, которая состоялась в начале 1969 года в Берлине, были подведены итоги двадцатилетнего плодотворного сотрудничества, осуществляемого на основе принципов полного равноправия, уважения суверенитета и национальных интересов, взаимной выгоды и дружеской взаимопомощи. Представители правительств стран — членов СЭВ и Югославии в своих выступлениях подчеркивали, в частности, значение дальнейшего развития нового типа социалистических внешнеэкономических отношений между нашими странами. Когда я смотрел фильм «Содружество», я невольно вспоминал торжественную, полную уверенности в дальнейших успехах атмосферу XXII сессии Совета.

Мне кажется, авторам удалось в этом сравнительно коротком фильме, продолжительностью менее часа, показать очень многое из того, что является главным для успешного развития экономического и научно-технического сотрудничества наших стран в рамках СЭВ: социалистические внешнеэкономические отношения нового типа.

Авторы фильма, естественно, не могли обрушить на зрителя многих цифр, столь милых сердцу экономиста, цифр, говорящих о наших успехах, но когда я смотрел фильм, я вновь вспомнил, в частности, о том, что с 1950 года по 1968 год промышленная продукция стран — членов СЭВ увеличилась в 5,9 раза, а в капиталистических странах в 2,9 раза, что страны СЭВ передали друг другу более 44 ты-







Кадры из фильма «Содружество»

сяч комплектов научно-технической документации — этих сгустков передовых инженерных идей, что за текущую пятилетку товарооборот вырастет на 40—42 процента и составит около 140 млрд. руб. Фильм своими примерами сотрудничества в различных областях экономики наших стран дает представление о мощной поступи наших стран и содружества в целом, о прекрасном нашем единстве, гарантирующем свершение самых дерзких планов и начинаний.

В фильме чувствуется не только горячее дыхание доменных печей, стук колес товарных составов и самоотверженный труд рабочих, крестьян и интеллигенции наших стран. Авторам удалось передать тонкими и яркими штрихами и то, во имя чего и для кого страны крепят и развивают наше содружество.

Наша республика — как мы, граждане ГДР, называем свое первое на немецкой земле государство рабочих и крестьян — была принята в Совет Экономической Взаимопомощи 29 сентября 1950 года. С первых дней своего существования ГДР активно участвует в работе всех органов СЭВ, осуществляющих координацию планов развития народного хозяйства, разрабатывающих рекомендации стран по специализации и кооперированию производства, организующих научно-техническое сотрудничество, обмен опытом и информацией — и, короче говоря, участвует во всей той работе, которую столь образно и достоверно нам, зрителям, показали в фильме «Содружество».

75 процентов внешнеторгового оборота ГДР приходится на страны социалистического лагеря, причем внешняя торговля с Советским Союзом в одном только 1970 году достигнет объема в 15 миллиардов валютных марок.

7 октября 1969 года, день, когда Германской Демократической Республике исполнилось 20 лет, трудящиеся встречали новыми успехами в труде, достижениями в области науки, искусства, спорта.

Эти успехи были достигнуты, несмотря на невероятно тяжелые условия (особенно в первые пятнадцать лет), благодаря организационным мероприятиям СЕПГ, мобилизующей трудящихся страны на решение великих задач; эти успехи — результат самоотверженного труда миллионов тружеников.

Эти успехи были бы невозможны без щедрой и бескорыстной помощи Советского Союза, без тесного сотрудничества с другими социалистическими государствами. Германская Демократическая Республика является передовым промышленным государством с высокоразвитым сельским хозяйством и неотъемлемой составной частью содружества социалистических государств, о котором так красноречиво рассказывает фильм «Содружество». Мне представляется, что фильм, который мы увидели в год юбилея нашей республики и нашей организации, является большим достижением социалистического документального кино.

Это кинопроизведение очень нужное сегодня народам, чрезвычайно интересное, яркое и волнующее.

Тадеуш Бось,

исполняющий обязанности заместителя постоянного представителя Польской Народной Республики в СЭВ:

С большим удовольствием хочется отметить выпуск кинокартины «Содружество». В ее создании участвовали кинематографисты всех стран СЭВ, но главная роль, безусловно, принадлежит советским кинематографистам. Фильм «Содружество» — первая кинокартина, посвященная объединительным процессам, происходящим в рамках содружества братских стран. Эти процессы сами по себе довольно сложные — ведь мы впервые осуществляем международное экономическое сотрудничество, базирующееся на ленинских социалистических принципах. Они сложны, эти принципы, так как имеются существенные различия в уровнях развития экономики отдельных стран — членов СЭВ.

Всех трудящихся социалистических стран следует информировать о прогрессе в развитии сотрудничества стран — членов СЭВ и помогать им понять, насколько объединение экономических и технических усилий взаимовыгодно и полезно для всестороннего развития каждой отдельной страны и всего содружества в целом. И не только понять, но и активно содействовать дальнейшему развитию и укреплению взаимных связей. Большое влияние этим вопросам уделяет периодическая печать социалистических стран. Кино в этом деле поможет еще быстрее двинуться вперед.

В течение одного часа экранного времени можно увидеть и понять многое. Доказательством тому служит фильм «Содружество». Конечно, он не мог вместить все, что может проиллюстрировать достижения нашего содружества. Для того чтобы передать те большие перспективы развития взаимных связей, которые нашли свое выражение в решении специальной XXIII сессии Совета Экономической Взаимопомощи, мало будет и десяти фильмов.

Существует много исключительно интересных и важных областей взаимного сотрудничества. Благоприятные результаты этого сотрудничества мы постоянно ощущаем и будем все больше и больше ощущать.

В качестве примера я с удовольствием хотел бы подчеркнуть, что развитие сотрудничества со странами СЭВ ощутимо повлияло на развитие и перестройку всей структуры экономики Польши в пользу увеличения в ней доли современных машин и оборудования, производи-

мых на самом высоком техническом уровне. Сотрудничество в рамках СЭВ создало возможность увеличить долю машин в экспорте Польши с 8 процентов в 1950 году до 37 процентов в 1968 году. При этом наша доля экспорта в социалистические страны превышает уже 50 процентов.

Таких результатов мы смогли достичь благодаря развитию различных форм сотрудничества, рекомендованных СЭВ, и прежде всего при наличии международной специализации и кооперирования производства.

Дальнейший прогресс в области международного социалистического разделения труда требует координации усилий в области капиталовложений отдельных стран и использования эффекта, вытекающего из огромного рынка, который представляют собой страны — члены СЭВ. Конечно, для достижения высоких современных показателей в производстве следует осуществлять более эффективную, чем до сих пор, координацию научно-технических работ, а многие из них осуществлять совместными усилиями.

Развитие и углубление широких дружественных связей в области экономики, науки и техники, осуществляемые в настоящее время в рамках содружества братских стран, в соответствии с указаниями XXIII сессии СЭВ, безусловно, являются для работников киноискусства новым толчком к более широкому, еще более интересному, всестороннему и понятному широким кругам зрителей представлению в новых кинокартинах процессов интеграции стран — членов СЭВ, способствующих дальнейшему укреплению и росту экономической и политической мощи содружества социалистических стран.

Талант и опыт создателей фильма доказали, что и такая сложная и важная тема, как сотрудничество социалистических стран, может быть весьма кинногеничной. Искренне желаю советским кинематографистам новых удачных работ на эту тему.

Е. Сурков

Талант — это ответственность

Новый фильм С. Юткевича ставит зрителя перед целой группой вопросов, причем вопросы эти не из числа тех, что легко снимаются уже в пределах самой картины. Важнейшая особенность фильма С. Юткевича как раз в том и состоит, что его нельзя до конца понять, оставаясь в кругу, очерченном фабулой. Нельзя исчерпать, не прорвавшись через его сферически замкнутую структуру в область проблем эстетических, историко-литературных и т. д., в той или иной мере актуальных сейчас для всего нашего кинематографа. Да, пожалуй, и не для одного только кинематографа.

Начнем с вопросов, связанных с тематическим, сюжетным костяком карти-

«СЮЖЕТ ДЛЯ НЕБОЛЬШОГО РАССКАЗА». Сценарий Л. Малюгина. Постановка С. Юткевича. Главный оператор Н. Ардашников. Художник-постановщик А. Вайсфельд. Композитор Р. Щедрин. Звукооператор Б. Вольский. Редактор Е. Скиданенко. «Мосфильм» (СССР) и «Тельсия-фильм» (Франция), 1969.

ны. В частности, с вопроса о том, насколько правы были авторы фильма, настаивая на глубинных внутренних связях, существовавших между личным, интимным миром переживаний Чехова и его «Чайкой».

1.

В самом деле, можем ли мы отвлечься от того факта, что самому Чехову мысль о том, что «Чайку» могут прочесть как драматургическую парафразу на тему из жизни Потапенко и Лики Мизиновой, казалась настолько отвратительной, что, впервые услышав от Суворина о сходстве Тригорина с Потапенко, он готов был даже отказаться — в любой форме — от публикации пьесы. «Пьеса моя («Чайка»), — писал он с горькой решимостью Суворину в декабре 1895 года, — провалилась без представления. Если в самом деле похоже, что в ней изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя».

А между тем несколькими годами ранее, когда близкий друг Чехова Левитан и художница Кувшинникова узнали себя в персонажах «Попрыгуньи», реакция Чехова не была такой болезненной. Ему, понятно, был огорчителен разрыв и с Левитаном, которого он так любил, и с семьей артиста Ленского, решившей вступиться за честь своей близкой знакомой и поэтому демонстративно прервавшей долголетние дружеские связи с Чеховым. Автор «заподозренного» рассказа волновался, писал Левитану, пытаясь объяснить нелепость сложившейся ситуации, но сама ситуация им воспринималась именно как нелепая, вздорная, не более того. Он признавался в письме к Авиловой, что «едва не задохнулся» от того, что 42-летняя Кувшинникова «узнала себя в двадцатилетней героине моей «Попрыгуньи» и теперь «меня вся Москва обвиняет в пасквиле»; но признавался с возмущением, негодуя, а не извиняясь, даже и не помышляя о том, чтобы дезавуировать свой вызывавший такие скандальные толки рассказ.

Нравственное чувство Чехова — в этом не приходится сомневаться — было этими толками ранено, смущено, причем, надо думать, гораздо больнее, чем можно было бы решить на основании его письма к Авиловой. И тем не менее, ни тогда, ни позже он не сделал попыток замаскировать шокировавшее московское общество сходство, как не заикнулся и о том, чтобы приостановить переиздания рассказа. Словом, как ни была ему отвратительна возня, возникшая вокруг «Попрыгуньи», все же мысль о художественном **провале** рассказа, вроде той, какой он сразу откликнулся на первое же предупреждение о сходстве Тригорина с Потапенко, никогда не приходила ему в голову.

А ведь Потапенко, хотя он тоже входил в число ближайших друзей Чехова и часто подолгу гостил у него в Мелихове, все же не был, никак не мог быть так дорог и духовно близок автору «Чайки», как был ему дорог — и человечески и творчески — Левитан...

Чем же была для Чехова так непереносима мысль о том, что в «Чайке» изображен именно Потапенко? Что заставило его годом позже, когда «Чайка» уже была поставлена и, по словам самого автора, «шлепнулась и провалилась с треском», сурово промолчать в ответ на благодарное признание Лидии Стахиевны Мизиновой: «Да, здесь все говорят, что «Чайка» тоже заимствована из моей жизни, и еще, что Вы хорошо отделали еще кого-то»?!

Ведь если бы Лидия Стахиевна была права и в «Чайке» действительно подводился итог жизненной драмы, в которой главными действующими лицами были Потапенко, Мизинова и сам Чехов (которому в этом случае, видимо, падала на долю роль прототипа... Треплева?), то не откликнуться на благодарность оскорбленной Потапенко женщины, автор пьесы, конечно, не смог бы. Он дол-

жен был бы, фигурально выражаясь, пожать протянутую ему руку обманутой Лики — своей героини...

Но он промолчал. Почему?

По-видимому, только потому, что, читая письмо Мизиновой, он уже твердо знал, насколько неосновательно, мелочно предположение, будто «Чайка» — это несколько замаскированный рассказ о неудачном романе сперва Чехова и Лики, а потом Лики и Потапенко. Что-то вроде четырехактной мести тому самому «Игнациусу», с которым Чехов продолжал поддерживать такие же приятельские отношения, какие были между ними до «бегства» Потапенко и Лики в Париж.

Другими словами, когда предположение о том, что в «Чайке» спрятан Потапенко и, следовательно, история его окончившегося предательством романа, было высказано в первый раз, еще в самом разгаре работы над пьесой, оно ошеломило Чехова. Потому что могло означать только одно: что из-под его пера — невольно, независимо от его замыслов — вышло нечто совсем непохожее на задуманное, нечто настолько мелкое и пошлое, вульгарно личное, что, окажись такое толкование аутентичным, автору и впрямь только и оставалось, что бросить «Чайку» в корзину.

Читая же письмо Лики, Чехов уже утвердился в убеждении, что может пренебречь подобными толкованиями своей пьесы. Убедился, даже пережив на александринской премьере царившее в зале «тяжелое напряжение недоумения и позора», что смысл и значение его пьесы в другом. В том, о чем, по-видимому, и не догадывалась ослепленная еще не утихшей в ней горечью Лидия Стахиевна.

2.

Версия, выдвинутая Л. С. Мизиновой, впрочем, оказалась очень живучей. Не так прямолинейно, но ее все же держались и Ю. Соболев и Л. Гроссман, который даже назвал свое пространное, тщательно документированное исследование о прототипах основных персонажей чеховской пьесы совсем уж недвусмысленно: «Роман Нины Заречной» («Прометей», т. 2, 1967). Держался ее и Л. Малюгин, автор пьесы «Насмешливое мое счастье», идущей в театре имени Вахтангова, и сценария «Сюжет для небольшого рассказа», по которому Сергей Юткевич поставил свой фильм.

В сценарии Л. Малюгина мысль о том, что в подтексте «Чайки» лежали именно отношения между Чеховым, Ликой Мизиновой и Потапенко, выражена даже еще более настойчиво и резко, чем в работах Ю. Соболева и Л. Гроссмана. Недаром сценарий Л. Малюгина построен как встреча Лики и Чехова с их прошлым, отразившимся, хотя и в несколько видоизмененном виде, в зеркале пьесы. Не случайно сценарий начинается с маленькой перестановки фактов, настолько маленькой, что с исторической точки зрения на нее смешно было бы не только пенять, но даже просто указывать. Но безразличная исторически, эта перестановка должна быть отмечена, поскольку в высшей степени наглядно проявляет концепцию сценариста, его замысел.

Он начинает свой рассказ о печально знаменитой премьере «Чайки» с ожидания Лики. Автор пьесы и его сестра, волнуясь, ждут ее приезда. И хотя они целомудренно (с тем особым целомудрием, какое было одной из изначальных черт чеховского характера) умалчивают о том, что означает для них ее прибытие на спектакль, мы, зрители, понимаем это с предельной остротой. Ведь и брат и сестра, сидя в буфете Николаевского вокзала, одинаково взволнованы тем, что должна приехать та, с кем связана вся затаенная боль и скорбь, напоившая пьесу, все то зашифрованное и все же исповеднически откровенное, мучительно

личное: чем будет для всех троих вечернее представление.

В действительности же этого ожидания на вокзале не было, поскольку Лидия Стахиевна приехала в Петербург на день раньше Марии Павловны. Как не было и томительного ожидания спектакля, когда автор и его героиня, разделенные всего одной стеной, в унылом одиночестве своих гостиничных номеров ждут, погруженные в одни и те же воспоминания, прилюдной встречи с тем, что было когда-то их общим несчастьем. В драматургическом и режиссерском отношении сцена эта выразительна и точна. Но в историческом — фиктивна. Так же целиком принадлежит фантазии сценариста, как и эпизод на вокзале, поскольку из нескольких одинаково не подлежащих сомнению источников доподлинно известно, что в тот приезд Чехов жил не в «Англетере», а у Сувориных, в ложе которых (а не с Ликой, сестрой и братом, как показано в фильме) он высидел первый акт, смертельно бледный от понесенного унижения.

Оговорюсь еще и еще раз: все эти «разночтения» я устанавливаю, конечно же, не литературоведческого педантизма ради. Требовать от художественного произведения верности в деталях такого значения было бы просто глупо. И если здесь все же идет речь о том, где и в чем сценарист подправил хронику тех дней*, то только потому, что все эти привнесенные сценаристом эпизоды с особой наглядностью проявляют е г о толкование темы, тот крен в трактовке вопроса о связи пьесы «Чайка» с историей взаимоотношений Чехова и Потапенко с Лидией Стахиевной, в который мог впасть фильм. И в который он, как я постараюсь показать, все же не впал.

* Другие случаи корректировки истории (ну хотя бы ситуации, когда Ал. П. Чехов должен писать «разносный отчет» для «Нового времени», хотя именно Суворин только и выступил в те дни в защиту «Чайки») по этой же причине мною не оговариваются: художник — не историк, он может быть «неточным», когда того требует художественная логика повествования.

3.

Итак, Лидия Стахиевна, как мы уже знаем, была удовлетворена тем, что в «Чайке» кто-то был «хорошо отделан». Но кто же именно? Конечно, Потапенко. Ведь это именно он, известный беллетрист, увлек чистую, восторженно мечтающую о сцене девушку, некоторое время «по бесхарактерности как-то ухитрялся и тут и там», то есть поддерживал связь с Ликой, не порывая отношений с семьей, пока наконец не сделал окончательного выбора, предоставив Лику вместе с их общим ребенком (в скорости, как и в пьесе, умершим) их собственной безрадостной судьбе.

Сходство действительно разительное. И все-таки не больше, чем то сходство, о котором твердит в «Трех сестрах» Соленый, решивший, что он похож на... Лермонтова. Потому что и в «Чайке» сходство между Тригориным и Потапенко (между Соленым и Лермонтовым нет и такого) только ситуационное. Внутреннего же нет никакого. Недаром же сам Потапенко, который, конечно, не мог не заметить, насколько отношения Тригорина с Ниной напоминают его собственный роман с Лидией Стахиевной Мизиновой, нимало не чувствовал себя «отделанным». В отличие от Левитана он не только не обиделся на Чехова, но, как известно, принимал живейшее участие в устройстве «Чайки» на сцену (именно он «сосватал» Чехова с Левкеевой), старательно хлопотал за нее в цензуре и вместе с Сувориным дружески высиживал подле автора бестолковые, удручающе бесцветные, вялые репетиции в полутемном партере Александринского театра.

Словом, пьеса ни в какой степени не ранила его самолюбия. Да и как она могла его ранить, если те творческие проблемы, над которыми бьется мысль Тригорина и которые определяют его место во внутренней структуре драмы, столь же мало имеют общего с пробле-

мами, занимавшими Потапенко, сколь мало армейский, бретерский «романтизм» Соленого, повторю это сравнение, имел общего с мятежным, по-орлиному окрыленным романтизмом Лермонтова. Скорее уж он мог почувствовать себя польщенным, подумав, что к нему, автору романов и пьес, охотно «потреблявшихся» буржуазной публикой, но игнорируемых серьезной критикой (Потапенко напрасно хвастается в фильме благосклонностью к нему критического синедриона!), относятся все те сложные и глубокие раздумья об искусстве и общественной роли художника, какие высказывает Тригорин.

Но хватит пока о самом Потапенко, посмотрим, каким предстает он в «Сюжете для небольшого рассказа».

4.

Ю. Яковлев сыграл Потапенко эдаким милым «бонвиваном», «папийоном» в шелковом цилиндре и щегольских перчатках, очень похожим на модного беллетриста Бакланова из популярного потапенковского романа «Не герой». Впрочем, у актера, похоже, был еще более близкий инспиратор для подобной трактовки: та самая статья «Бодрый талант», о которой Потапенко в фильме рассказывает Лике. Статья под таким заглавием действительно была посвящена Потапенко в одном из серьезных журналов того времени. Но только, когда в фильме, в эпизоде «На Эйфелевой башне», Потапенко рассказывает об этой статье Лике с легким, веселым хвастовством, как бы приглашая ее оценить преимущества, по сравнению с Чеховым, которые вытекали для него из оценки не названного им критика, то приходится заметить, что эпизод этот — плод явного недоразумения. Потому что Потапенко никогда и ни при каких условиях не мог хвастаться статьей «Бодрый талант». Написанная таким известным в свое время критиком, как М. Протопопов, она с холодной, несколько даже брезгливой иронией констатировала банальную буржуазность повестей и драм Потапенко, вся философия которых, по беспощадно резкому и, несомненно, точному определению критика, «состоит в искусстве приспособления», в понимании счастья только как материального благополучия, когда «точка зрения «пайка» становится «единственно доступной точкой зрения» для «узких и до последней степени односторонних», «практических и деловитых» героев Потапенко*.

О таких статьях любимой женщине, согласитесь, не рассказывают. Тем более что «бодрость» «арифметического подхода» к жизни, которую вычленил из повестей популярного беллетриста критик, действительно была им присуща. Так что если Потапенко не из-за чего было радоваться статье, где о его любимых положительных героях без обиняков говорилось, что читатель, «познакомившись с ними поближе... не согласился бы пустить их на порог своего дома»**, то не из-за чего было и протестовать, возмущаться. «Не герой», «На действительной службе», «Новый», «Здравые понятия» были написаны человеком, не лишенным ни наблюдательности, ни профессиональной сноровки, но безнадежно буржуазно ограниченным, мыслившим тривиально и узко и никогда не ведавшим ни одного из тех сомнений, какими терзается в «Чайке» Тригорин.

В этом смысле Ю. Яковлев был прав. Потому что если его улыбчивый, сияющий добродушием и покойным, мягким самодовольством холеный Потапенко и не очень похож на того упрямого чернорабочего литературы, каким в действительности был трудно тянувший свою лямку, не ведавший ни иллюзий, ни слишком далеко идущих литературных

* М. Протопопов. Критические статьи. М., изд. С. Скирмунт, 1902, стр. 284, 287.

** Там же, стр. 285.

претензий Потапенко, то с этим несходством примириться можно. Хотя бы ради того внутреннего — глубокого и резкого — контраста между Потапенко и Чеховым, на котором справедливо строят свое толкование роли артист и режиссер.

Теперь, выяснив, в какой мере Потапенко фильма похож на автора «Здравых понятий», нам надо уяснить нечто еще более важное: в какой мере Потапенко фильма похож на Тригорина?

В той же самой, в какой был похож на него реальный Потапенко. То есть ровным счетом ни в какой.

5.

Потому что Тригорин — при полном, абсолютном несходстве их человеческих обликов — как писатель был выработан, выделен Чеховым из того самого писательского «вещества», из которого был сделан он сам*.

Конечно, Тригорин отнюдь не alter ego Чехова: такой метод конструирования персонажей, когда некоторые из них получают право прямо и непосредственно представлять автора, его точку зрения, его философию, в повестях и пьесах Чехова вообще не применяется. Но если воспользоваться позабытой ныне переверзевской терминологией, то все же придется признать, что Тригорин был не гетерогенным, а скорее уж автогенным образом. То есть образом, который возник как объективация той мучительной самокритики, которой был охвачен в период написания «Чайки» ее автор, тех поисков выхода за свою собственную писательскую околицу в область «важных и вечных» идей, о необходимости которых толкует Треплеву Дорн. Во всяком случае, ясно сознавая, что Тригорин — н е Чехов, не может и не должен рассматриваться как его автопортрет, хотя бы и написанный в пору особенно мучительной самокритики, столь обычной для Чехова, я думаю в то же время, что спор о типе художника и его отношении к обществу, родине, который идет в Тригорине, идет, конечно же, не на потапенковской территории, а на собственной его, чеховской, писательской почве.

Прежде чем аргументировать это положение, напомню, что у «Чайки» в чеховском творчестве было два спутника — «Дом с мезонином» и «Моя жизнь». Все эти три произведения писались почти в одно и то же время, и все они, если воспользоваться выражением Леонова (из его речи о Толстом), были посвящены «развязыванию одного и того же сложного душевного узла», решению одной и той же, глубоко «личной, безупречно спрятанной проблемы», неотступно волновавшей Чехова. И в то же самое время неразрывно связанной (по леоновскому же определению) с основной «интеллектуальной повесткой века».

В «Моей жизни» этот узел «пальпируется» особенно легко, обнаруживается наиболее наглядно и отчетливо. Невозможность примирения с той жизнью, на которую обречен Мисаил, разрешается здесь внешне очень радикально. Мисаил бесповоротно выбивается из колеи, куда его хотят загнать, рвет со всем, что ему было близко, дорого, обретает свободу на путях полной внутренней независимости от среды, ее обычаев, морали, этических и социальных постулатов. Он «выламывается», как сказал бы потом Горький, из своей жизни, охваченный убеждением, что эта жизнь — чужая ему, что она пуста, бездарна, лжива, одуряюще неподвижна, до отвращения нечиста. Поиски жизни, которую Мисаил, опрощаясь, сливаясь с ремесленным людом окраин, мог бы наконец назвать: м о я жизнь, должны были бы поэтому восприниматься читателями как бунт. Как нечто гордое и сме-

---

* Вопрос об отношении образа Тригорина к автору пьесы интересно анализировал еще В. Ермилов, который, впрочем, полагал, что «образ Тригорина заключает в себе и Чехова и... Потапенко».

лое, возбуждающее у них желание повторить путь Мисаила. Но такого желания не возникает. Наоборот, в победе Мисаила над инерцией стародавней лжи нет ничего окрыляющего. Если это и победа, то какая-то жалкая, бесцельная, ставящая совестливого, по-настоящему интеллигентного, честно и смело мыслящего Мисаила в ряд тех чудаков, «юродивых», коими всегда была богата русская жизнь. Уважение к нему поэтому смешивается с жалостью, не возвышающей, а принижающей подвиг Мисаила. Настолько, что прозвище «маленькая польза», приставшее к нему еще со школьных лет, начинает казаться приговором его нынешней позиции. А рассказ о его пути из душных потемок прошлого в новую жизнь, наполненную тяжелым, но ничего вокруг не меняющим трудом, воспринимается так, как если бы Чехов хотел предупредить читателей о бесполезности поисков на этом направлении. В самом деле, разве людям нужна «маленькая польза» личного опрощения и очищения через приобщение к физическому труду? Они ведь не обретут никакой свободы, если, подобно Мисаилу, будут искать ее каждый для себя, на стезе своеобразного эскейпизма.

На эскейпистских позициях стоит и талантливый художник-пейзажист, герой «Дома с мезонином», бесконечно волнующего как раз тем, что осталось в нем недосказанного, навечно спрятанного за щемяще отдающимся в каждом из нас в никуда обращенном призыве: «Мисюсь, где ты?» Не знаю, согласятся ли со мной чеховеды, но мне как раз этот рассказ кажется особенно, интимно связанным с историей так ничем и не разрешившихся отношений Чехова с Ликой Мизиновой. Конечно, и «Дом с мезонином» ни в какой мере не пересказывает фактическую сторону этих отношений. Связь тут другая, внутренняя: от пережитого в дни их странных, так трудно поддающихся расшифровке отношений в «Доме с мезонином» сохранилась только вот эта саднящая, глубоко затаенная и от этого еще более тревожащая нас грусть о несостоявшемся, возможном и все-таки навсегда пролетевшем мимо счастье. Та грусть, которая позже так обжигающе горько прозвучит в том письме Чехова, где он вдруг признается, что «прозевал» Лику, так же как прозевал и здоровье, самую жизнь.

Отсюда же, думается, берет начало и та глубоко запрятанная тема вины художника, которая и обусловливает драматизм, психологическую «тайну» рассказа. Казалось бы, он во всем прав, этот знаменитый столичный пейзажист, когда, раздражаясь, спорит с узким, крохоборческим «прогрессизмом» Лиды Волчаниновой или с холодным недоумением чуть брезгливо приглядывается к ленивой, пустой, нечистой жизни своего знакомца Белокурова. И все-таки и на нем есть вина: за то, что как-то боком стоял к жизни, только наблюдал ее, а не жил в ней, ее болями и страстями. И даже встретив Мисюсь, не вступил в борьбу за нее, а по классическому примеру «русского человека на rendez-vous» пропустил собственное счастье, то единственно прекрасное, чем готова была наградить его жизнь. Потому-то и стенает он сейчас в пустоту: «Мисюсь, где ты?», стенает без надежды услышать отзыв, вернуть растаявшее где-то, так и оставшееся недостижимым для него видение.

Этот же «комплекс вины» перед жизнью, перед собой, перед искусством, только на несоизмеримо более широкой базе, распределившись — по-разному и с разным оценочным знаком — среди всех основных персонажей пьесы, очевиден и в «Чайке». Ощущение неотвратимости потрясений всемирно-исторического значения, надвигающихся на человечество, здесь выражено через обнажение несопоставимости того, что зовется вечностью, что едва уловимо в далекой перспективе веков, но должно, не может

уже сегодня не волновать умы, с той «жизнью», с теми интересами и страстишками, которыми охвачены люди, именующие себя представителями «мыслящей России», ее солью. Пусть монолог из юношеской пьесы Треплева наивен и беспредметен, универсален до того, что становится как бы «надчеловечным». Пусть львы и куропатки, орлы и рогатые олени, гуси и пауки, угасание которых предвещает монолог «Мировой души», всего лишь метафора, выводящая нас в бесконечность, безразличную для нас потому, что ведь и для нас — а не только для пауков и рогатых оленей — в ней не останется больше места, все же перед лицом Мировой души, обнявшей в себе Цезаря и Шекспира, Александра Македонского и Наполеона, еще смешнее, мельче, претенциознее становятся и Аркадина, с ее харьковскими триумфами, и самый театр, где люди в пиджаках едят, пьют и разыгрывают свои крохотные буржуазные трагикомедии. И даже Тригорин с его изысканным мастерством и тонким, артистически рафинированным чувством детали.

Здесь не место анализировать проблему «Чайки» во всей ее сложности. Ограничусь поэтому общим замечанием, что пронизывающая пьесу мысль об ответственности художника, искусства перед будущим, перед человеком проходит через всех основных персонажей. В каждом из них какая-то грань того напряженного раздумья об искусстве и жизни, которым охвачен был сам Чехов, какая-то частица е г о поисков той самой «ясной, определенной мысли», без которой даже настоящий талант пойдет «по живописной дороге» и заблудится. Так, как это — по-разному, но одинаково жестоко — случается и с Треплевым и с Тригориным. Недаром этого же боялся и сам Чехов, когда думал и о себе и о судьбе своего литературного поколения. Главное, что отличало его поколение от великанов предшествующей генерации, заключалось как раз в отсутствии сознания ц е л и. Этим сознанием, как растение соком, были напитаны творения, которые мы — писал Чехов Суворину — зовем вечными. И как раз этого сознания не было, по его же тревожному убеждению, ни у него самого, ни у его литературных сверстников.

6.

Мысль о мучительности, бессмысленности творчества, лишенного великой цели и ограниченного чисто живописными задачами, — это и есть главная мысль, пронизывающая монолог Тригорина из второго акта.

Нет, Лидия Стахиевна и Суворин брали больно уж мелко, когда полагали, что в Тригорине свершается суд над Потапенко. Достаточно прочесть хотя бы сто-полтораста страниц, написанных этим писателем, чтобы понять, что ни облако, похожее на рояль, никогда не плыло в его романах, ни вдовий запах гелиотропа никогда не сопровождал там описание душного летнего вечера. Писательский (не человеческий!) портрет Тригорина соткан из тончайших нитей, заимствованных в художнической кладовой самого автора пьесы. Недаром изысканное по точности и неожиданной выразительности описание лунной ночи, которое ревниво цитирует Треплев, характеризуя отработанную писательскую манеру Тригорина («Тригорин выработал себе манеру, ему легко»), заимствовано, как известно, не у какого-то «литературного соседа», а из чеховского же рассказа.

Но чеховское в Тригорине не только в этих деталях. Самая тревога, которой в редкую минуту полной, пронзительной откровенности знаменитый беллетрист делится с восторженно внимающей ему девушкой, подчеркну еще раз, извлечена не из сердца Потапенко (Щеглова, Лугового, Тихонова, Дедлова-Кигна, Немировича-Данченко и проч. и проч.),

а, конечно же, из глубин собственного чеховского сердца. Мысль: «Ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ*, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч.» — это глубоко чеховская мысль. Даже если хотите, мысль генеральная, сквозная, так сказать, «идея всех идей», звучащая и в «Скучной истории», и в «Доме с мезонином», и во множестве чеховских писем. Так же, как сугубо чеховской является и неусыпная тревога о мере соответствия современной литературы этим требованиям, о том тривиальном, буржуазно-будничном, что, налипая, как ракушки на дно корабля, тормозит движение художника, заставляя его ощущать себя (снова цитирую Тригорина) «мужиком, опоздавшим на поезд». Именно это ощущение погнало Чехова на Сахалин и заставило его судить страшным судом того, что «называется общей идеей, или Богом живого человека»**, не только слабого волей, подверженного соблазну компромиссов Тригорина или преуспевающего пейзажиста из «Дома с мезонином», но и прожившего честную, наполненную осмысленным подвижническим трудом жизнь заслуженно знаменитого профессора Николая Степановича из «Скучной истории».

Мысль о высоте идей, которым должен служить художник, и разъедающей, парализующей талант болезни всякого рода компромиссов, отступничества, капитуляции перед буржуазной повседневностью — сквозная в «Чайке». И была эта мысль исповеднической, глубоко интимной, прорастала из самих глубин писательского самосознания автора пьесы.

Нести же тяжесть основной авторской идеи доверено в пьесе трем: Тригорину, глубже всех задумавшемуся над творческой ответственностью перед жизнью и все же, как лукавый фарисей, по бесхарактерности свернувшему на топкую дорожку компромиссов; Треплеву, замахивающемуся своими космического масштаба замыслами на выражение вечных тайн бытия и приходящему в конце концов к сознанию своей неспособности сказать то действительно новое слово, в котором нуждалась современная литература; и, конечно же, Нине Заречной, ставшей со своей готовностью на самые непереносимые жертвы во имя своего призвания, во имя искусства, которое оплачивается только ценой всей жизни, основной героиней пьесы.

7.

Мне кажется, что, написав эти слова, я выразил одновременно и главную мысль фильма «Сюжет для небольшого рассказа».

В нем так же, как и в самой «Чайке», наличествует внешняя фабула, тот самый «сюжет для небольшого рассказа», о котором в пьесе и Тригорин и Нина напоминают так упорно именно потому, что мы, зрители, обязательно должны понять: суть не в нем, не в этом сюжете, он только повод для развертывания концепции, далеко перехлестывающей за его «небольшие» пределы. И так же, как в «Чайке», сюжет, образуемый отношениями Нины, Аркадиной, Тригорина и Треплева, все же важен, даже настолько, что без него не могла бы состояться и самая драма, так и в фильме С. Юткевича история отношений Чехова и Лики Мизиновой тоже важна, бесконечно существенна, занимает автора и сама по себе, своей скрытой поэзией, своей так до сих пор и не разгаданной тайной и, тем не менее, еще больше нужна режиссеру только как повод, как трамплин, для того, чтобы перейти в сферу размышлений несравненно более общего и остросовременного значения.

* Очень любопытно было бы проследить, как в этой мысли «договаривается», завершается тема художника из «Дома с мезонином»!
** «Скучная история».

И именно для того, чтобы форсировать, предельно обострить этот переход, Юткевич пользуется приемом, поначалу ошарашивающим своей неожиданностью, даже как бы своей органической неприменимостью к рассказу именно о Чехове. Вместо того чтобы поставить героев фильма в бытовую среду, воссозданную с обычной для Чехова житейской достоверностью, «взаправдошностью», с той самой любовью к подробностям, которая заставляла Чехова, подобно Тригорину, вырабатывать ткань своего повествования из деталей, подсмотренных в самой жизни, никем до него не замеченных и именно поэтому производящих впечатление художественного открытия, Юткевич погружает своих героев, все повествование в демонстративно условную, стилизованную изобразительную среду. Он словно бы намеренно «забывает», что и в самой «Чайке» так часто как бы шелестят странички тригоринской записной книжки, что не выдуманы Чеховым и «чик-чик» вкупе с повязкой, похожей на чалму, на голове стрелявшегося Треплева (все это «одолжено» из жизни Левитана); и самый эпизод с бессмысленно, неизвестно зачем подстреленной чайкой; и манера Аркадиной становиться перед Тригориным на колени и называть его «мое божество» (так делала Яворская). И, конечно же, многие фактические подробности неудачного романа Лики Мизиновой (при решающем несходстве, заключающемся в том, что не Лика бежала от Чехова, а Чехов бежал от Лики) и многое-многое другое. Не предуказан ли всеми этими совпадениями, «заимствованиями», «цитатами» из самой жизни и стилистический ключ к экранному воссозданию темы, связанной с Чеховым? Ведь не наивной же старательности восторженного прозелита следует приписать и стремление Станиславского насытить свои режиссерские партитуры (кстати, восхищавшие Чехова!) бесчисленным множеством изобразительных деталей, не знакомых прежнему театру и вносимых на подмостки тоже как бы из самой жизни...

А Юткевич, повторяю, ставит Чехова в заведомо условную среду, заставляет его думать и жить на фоне рисованных декораций, выполненных А. Спешневой и Н. Серебряковым то в подчеркнуто иронической манере, заставляющей вспомнить самые злые карикатуры Николая Чехова, то с напряженным, поднятым до самых высоких нот лиризмом. Что это — прихоть мастера, пресытившегося всеми известными формами кинематографической выразительности и решившего «приперчить» экранное повествование элегантным (и уже по одному этому не применимым к Чехову) изыском?

Но, странное дело, чем пристальнее мы вглядываемся в фильм, чем дольше вживаемся в него, тем яснее понимаем, что условная рисованная среда, на которую положен образ Чехова, не отдаляет этот образ от нас, а энергично его к нам приближает. Приближает ровно в той самой степени, в какой отдаляется от нас

«СЮЖЕТ
ДЛЯ НЕБОЛЬШОГО РАССКАЗА»

Чехов — Н. Гринько, Гиляровский — Л. Галлис
Чехов — Н. Гринько

Лика Мизинова — Марина Влади

Отец — Е. Лебедев, Чехов — Н. Гринько, Мария Павловна — И. Саввина, мать — А. Панова

таким способом художественно остраненный фон.

Юткевич ставит своего героя в намеренно конфликтные — пока это осознается нами только в эстетическом плане — отношения со средой, как бы резко и жестко отделяет его от нее, даже противопоставляет его ей. И Чехов, по законам оптики, начинает восприниматься по-особому укрупненно, как бы обособленно. Вырастает из фона, с которым при другом решении он неизбежно в той или иной степени сливался бы.

Что же касается художественной закономерности такого эстетически отчужденного восприятия мира, окружающего Чехова, то оно только в первую минуту кажется противопоказанным чеховской стилистике. На самом деле оно верно, хотя, разумеется, и по-иному, на иных эстетических меридианах следует внутренней логике чеховского мировосприятия. Ведь и Чехов тоже отчужденно воспринимал мир, в котором осужден был жить.

Это восприятие выражено в большинстве его повестей и рассказов не «курсивом», не подчеркнуто, без специального указующего перста. Но вспомните, с какой утомленной брезгливостью всматривается Чехов в той же «Моей жизни» в дома, ужасные именно своей нерасторжимой внутренней связью с бездарной и злой душонкой построившего их архитектора Полозова, во весь тот бытовой уклад, где мелочность, узость, ложь, банальность, самодовольная безвкусица, претенциозность, всяческая нечистоплотность образуют как бы некий особый стиль. Стиль, может, и не имеющий наименования в истории искусства или архитектуры и тем не менее вполне внутри себя завершенный, осознаваемый и Чеховым и нами, его нынешними читателями, именно как стиль жизни.

Таким же отчужденным взглядом смотрит на мир, обступивший его героя, и Юткевич. И именно потому, думается, его не увлекла возможность реально, предметно воссоздать всю ту хрупкую рухлядь, все те кокетливые козетки и столики с выгнутыми ножками, плюшевые, набитые пылью гардины, бесчисленные, с резными рамочками фотографии, все эти чудовищные своей безвкусицей безделушки, какие, надо думать, наполняли хотя бы тот номер в «Англетере», где ждал своего восхождения на премьерный эшафот Чехов.

И сейчас, вглядевшись не раз и не два в фильм, я понял, насколько Юткевич был прав в своем решении стилистики фильма и насколько рисованный, то есть эстетически отчужденный от Чехова образ того же гостиничного номера оказался прежде всего в драматургическом отношении выразительнее, напряженнее, лаконичнее и тем самым эмоциональнее, чем номер, воссозданный по всем правилам канонизированной ныне «документальности».

8.

Позволю себе здесь маленькую остановку. В книге «Контрапункт режиссера» С. Юткевич писал: «Конечно, киноаппарат больше всего любит подлинность, реальность. Но в истории мировой кинематографии мы знаем немало случаев, когда умелое применение декоративных построек отнюдь не наносит ущерба фильму. Все дело заключается в том, чтобы декорация не носила такой стилизованный, условный характер, как это было, например, в экспрессионистских немецких фильмах, а с другой стороны, не впадала бы в ненужный натурализм, когда кадр теряет свою классическую выразительность, будучи перегруженным малозначительными бытовыми деталями»*.

Конечно, фильм «Сюжет для небольшого рассказа» вносит некоторый корректив в постулированное здесь правило. Потому что если декорации А. Спешне-

* С. Юткевич. Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960, стр. 41.

вой и Н. Серебрякова и не имеют ничего общего со стилизацией в духе немецких экспрессионистов 20-х годов, то все же они — ярчайший пример чистой стилизации. И в этом смысле решительно, хочется сказать — демонстративно, программно, противопоставлены общераспространенному убеждению, что кинематограф в силу того, что он вырос из фотографии и ею пользуется, как писатель пользуется словом, а композитор — звуком и ритмом, «больше всего любит подлинность», достигает наибольшей убедительности там, где полнее всего создает иллюзию запечатленного на пленку жизненного «документа», действительного, на наших глазах свершающегося явления, факта.

Я вовсе не собираюсь отрицать возможностей, вытекающих из такого построенного на принципе — «с подлинным верно» — кинематографа. Но мне кажется очень важным, что именно Юткевич с его обостренным чувством формы как некоей переменной функции идейного замысла, с его повышенным и давно сформировавшимся (хотя и не всегда одинаково открыто проявленным) интересом к пластическим решениям, нередко парадоксально обостряющим общую стилистическую доминанту фильма, подчеркивающим ее как бы по контрасту, почти на грани взрыва инерции привычного восприятия, одним из первых в нашем кинематографе нарушил «кракауэровский» канон. От понимания вещественной среды, пейзажа, изобразительного фона как данности, ценных прежде всего постольку, поскольку они могут создать ощущение, что оператор снимал нечто на самом деле в этих обстоятельствах происходившее, автор «Сюжета для небольшого рассказа» смело переходит к предельно субъективированной, пронизанной его активным отношением камере. Переходит к композиции, при которой человек в своей подлинности художественно противопоставлен изобразительной среде, вырван из нее, отчужден в своей внутренней ценности от всего того, что противостоит ему вовне как нечто враждебное и самостоятельной цены не имеющее.

Думаю, что такое решение возникло не без влияния (вполне, впрочем, самостоятельно и самобытно переработанного) брехтовского «Verfremdung-Effekt». И, ни в какой степени не претендуя на то, чтобы канону документальности противопоставить новый канон «отчужденной» подачи человека на «комментирующем» и стилистически до предела активизированном фоне, тем не менее все же открыло некие новые возможности вмешательства художника в объективно протекающее киноповествование. Возможности, в определенных случаях и при определенной художнической — реалистической и идейно актуализированной — установке, умножающие проявления, как сказал бы Брехт, «комментирующей» позиции режиссера во всей композиции фильма.

Вот почему я вижу в новом режиссерском опыте Юткевича новые возможности, которые стоит разрабатывать дальше. Их, эти возможности, надо, очевидно, поставить в связь, с одной стороны, с применением комментирующих рисунков в строго, до жестокости реалистичном по своей фактуре фильме Глеба Панфилова «В огне брода нет» (или в «Джамиле» И. Поплавской), а с другой стороны, с поисками предельно интенсивных, как бы на открытом крике выраженных изобразительных контрастов и стилевых взрывов, на которых И. Таланкин и М. Пилихина построили свои «Дневные звезды». Конечно, все эти фильмы — явления глубоко различные, часто в чем-то непримиримо спорящие между собой. Но есть в них и нечто общее: бунт против кракауэровской догматики в понимании специфики кино, воля к выявлению изобразительной и, следовательно, идейной, функциональной активности вещественной среды и тех отношений, в ка-

кие в последовательно реалистическом по своему мироощущению фильме попадает с этой средой человек.

Не думаю, что Юткевичу всюду удалось одержать на этом новом пути безоговорочную победу. Убрав, к примеру, Николаевский вокзал тех лет и тем избавив нас от необходимости вглядываться и сравнивать, то есть сузив наше поле зрения до того, что, кроме Чехова и его сестры, в него вообще ничего больше не попадает, авторы фильма нарушили эмоциональную логику повествования в соседнем эпизоде. Так, на мой взгляд, они взорвали драматически многозначный для фильма приезд Лики, сопоставив его с таким ненужным здесь веселым, юмористически решенным рисунком смешного, как из старой детской книжки выскочившего, «старомодного» поезда.

Однако, когда речь заходит о принципе, частные случаи его неудачного применения отнюдь не могут и не должны затемнять суть проблемы. В данном же фильме она определяется тем, насколько избранная Юткевичем система внутрикадровых соотношений* очень серьезно, пристально рассматриваемого человека с остраненно поданным и чаще всего юмористически, а то и зло, иронически воспринимаемым авторами условным фоном, помогла проявлению характера главного героя.

9.

Я уже говорил, что, как бы отделившись, оторвавшись от фона, Чехов, с моей точки зрения, еще более приблизился к зрителю. К этому можно еще добавить, что, погруженный в атмосферу иронически стилизованных задников, он невольно стал восприниматься по контрасту с ними. И это, в свою очередь, обострило ощущение выключенности автора «Чайки» из слишком узкой, внутренне чуждой ему бытовой, социальной среды, его драматически многозначной противопоставленности ей.

Собственно, весь фильм С. Юткевича читается как история человека, обреченного на то, чтобы жить в среде бесконечно мелкой, вздорной, и нечеловеческим напряжением воли, сосредоточенно и целенаправленно выращивающего в себе обостренное сознание своего писательского и гражданского долга, преодолевающего в себе «диктат» этой среды, освобождающегося от нее и ее эмоциональных, психологических импульсов. Это процесс драматический и тем более мучительно сложный, что протекает он затаенно, как бы в тишине сознания, без взрывов и бунтарских всплесков. Отрываясь от власти окружившей его со всех сторон жизни, Чехов уходит в себя, в свой творческий поиск, и там, на глубине, невидимой постороннему взору, и проходит мучительно трудная работа его беспощадно трезвой, бескомпромиссно смелой мысли, обращенной в будущее, к далям, еще неведомым самому художнику и тем не менее страстно им желаемым.

«Сюжет для небольшого рассказа» не случайно построен как монодрама. В фильме только один центр, одно солнце. Все остальные персонажи только его спутники, проекции каких-то затаенно свершающихся в нем процессов самопознания, остродраматически протекающих. Это фильм о мысли писателя, об истории ее становления и мужания, а не фильм о каких-то событиях из его жизни, хотя ситуационно, фабульно он и построен как рассказ о взаимоотношениях Чехова с Ликой Мизиновой и провале «Чайки» на сцене Александринского театра. Леонид Андреев пророчествовал некогда, что путь драмы идет извне во внутрь человеческой души. В «дейст-

* Искренно жалею, что не могу специально остановиться на том, с каким точным и уверенным мастерством найдены и решены эти соотношения Наумом Ардашниковым, совершившим такой интересный поворот от «Твоего современника» к принципиально новой для себя стилистике в «Сюжете для небольшого рассказа».

вии, — писал он, — нет необходимости постольку, поскольку сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность»*. В фильме Юткевича эта мысль, хотя и высказанная Андреевым несомненно во многом под влиянием чеховского театра, но переакцентированная явно в духе позднейших исканий Мейерхольда и самого Андреева, с их интересом к «неподвижному театру», и подтверждается и одновременно в еще более разительной степени опровергается. Внешнее действие в нем не «снято», не оставлено в пренебрежении, но и не исчерпывает сути свершающегося. В нем отчетливо различимы поверхность и скрытая за ним глубина. Глубина чеховской мысли, по-своему, «в тишине» перерабатывающей накатывающие на него и в данном случае особенно трудные для писателя внешние воздействия. Самые драматичные моменты в фильме не те, где Чехов получает зримые удары жизни, а те, где он потом остается наедине со своей мыслью. Мы равнодушны, когда вначале сценарист заставляет Чехова отрываться от рукописей ради грошовой медицинской практики (имеются в виду годы, когда писатель жил еще в доме Корнеева, на Садово-Кудринской). Потому что эти эпизоды (хотя один их них — с сановником, написавшим пьесу, — и режиссерски и актерски решен с блеском) элементарно иллюстративны и скрытое за ними намерение обнаруживается слишком легко. Но когда Чехов встречает на жалком, залитом осенним дождем лопасненском полустанке насквозь промокшую Лику и позволяет ей, озябшей и оскорбленной, тут же уехать обратно, то этот эпизод потрясает. И потрясает он не самим фактом, свершившимся на наших глазах, а тем, что за ним скрыто, тем, что так и осталось недосказанным, погребенным в смущенном и одновременно таком категоричном, таком бесповоротном молчании Чехова, на самой глубине его души. Точно так же, как самым сильным оказывается не эпизод метаний Чехова по театру, когда в уши его врываются жирные, равнодушные в своей самоуверенности, привычно пошлые голоса актеров императорского театра, **предающих** пьесу (самое решение показать александринский спектакль не прямо, а отраженно, через сдобные, по шаблону «поставленные» голоса актеров, декламирующих на старый манер чеховскую, прозрачную, как стихи, прозу, впрочем, делает честь и вкусу и изобретательности Юткевича), а возвращение Чехова после премьеры в Мелихово.

...Камера медленно наезжает на лицо человека, внешне спокойное, разве чуть грустное. А на самом деле мы очень остро чувствуем, что это лицо, смятое великим страданием. И чем ближе наезжает камера на лицо человека, чем больше оно приближается к нам, тем острее нас потрясают глаза Чехова, его взгляд: один этот взгляд исчерпывающе полно рассказывает о том, что произошло там, в тишине писательского самосознания автора «Чайки», в глубинах его мысли после провала пьесы, за те часы, пока он бежал из Петербурга в свое мелиховское уединение.

10.

Конечно, к этим решающим минутам его финального молчания мы подготовлены не только позором театрального провала, но и тем, что до того произошло между Чеховым и Ликой.

Что же между ними произошло? Едва ли тайна этого странного романа, сопровождавшегося потоком шутливых, а на самом деле обоюдно мучительных писем, будет когда-нибудь разгадана. И величайшее достоинство фильма я вижу

* Леонид Андреев. Собр. соч., СПб, изд. А. Маркса, т. 8, стр. 309.

в том, что он, в отличие от того же Л. Гроссмана, не предлагает никакой определенной разгадки, а оставляет нас в преддверии тайны.

Чтобы мы поняли сложные взаимоотношения Чехова и Лики Мизиновой, конечно, надо изнутри, интимно знать не только Чехова, но и Лику. В фильме она, несомненно, одно из самых условных, как-то ускользающих от оков точных определений лиц.

В одном из писем, помнится, Чехов, не скупившийся, как известно, на юмористические, иногда даже звучавшие помальчишески задиристо прозвища, назвал Лику перламутровой. Перламутровой можно назвать ее и в фильме. Или фарфоровой. Может быть, пастельной. Или, если угодно, акварельной. Ясно только одно: Марина Влади мало заботится о том, чтобы разгадать и во плоти воссоздать характер реальной Лидии Стахиевны. А та, несомненно, была не только милой красавицей с пепельной косой, какой ее описала Т. Щепкина-Куперник, а и натурой сильной, страстной, способной на поступки безумные с точки зрения тогдашней морали, женщиной выносливой и стойкой, умной, обаятельной, способной почти в открытую, не боясь, настаивать на своем чувстве к Чехову и в то же время умевшей прятать горечь обиды, поражения под личиной лихого безразличия и, по-видимому, действительно никогда не покидавшего ее юмора. Я не раз перечитывал ее письма к Чехову, хранящиеся в отделе рукописей Ленинской библиотеки, эти сильным женским почерком заполненные листки, не оставляющие сомнения в силе ее чувств, и много раз старался представить не только диапазон жизненных испытаний, выпавших на долю Лидии Стахиевны, но отчасти и диапазон терзавших ее страстей, надежд, амбиций, разочарований, стремлений, импульсов.

Марина Влади намеренно, как мне кажется, проходит мимо всех этих «протуберанцев» в характере и судьбе Лики Мизиновой. Так, как если бы их вообще не было. Она ни опровергает противоречивых фактов ее биографии, ни исследует их. Она создает, как мне кажется, некий условный, идеализированный лик девушки, то ли пригрезившейся, то ли на самом деле явившейся Чехову. Играет, другими словами, то, что вообще нельзя сыграть: некий образ девической чистоты вообще, нечто вообще, так сказать, безлично прекрасное, что явилось на пути Чехова, чтобы исчезнуть и в то же самое время навсегда остаться в нем. То ли как воспоминание о невесте, «которую (он) очень любил» и которую потом призывал вместе с героем своего «Дома с мезонином»: «Мисюсь, где ты?», то ли как знак жертвы, на которую он был обречен ради того, чтобы остаться верным своему призванию, своему в одиночестве свершаемому высокому человеческому и писательскому долгу.

Это сюжетное одиночество Чехова — одна из существенных граней в замысле картины. И оно только подчеркивается тем, что рядом с протагонистом развертывающейся на наших глазах драмы, режиссер ставит его «конфидентку», спутницу и друга по мысли — сестру Марию Павловну. В ее роли Ия Саввина действительно светится светом, излучаемым самим Чеховым. Сохраняя всю определенность, самобытность своей натуры, она удивительно тем не менее сливается с Чеховым внутренне, как бы служит задаче «материализации» некоторых из тех процессов, какие свершаются в глубинах чеховской мысли. Саввина не только бесконечно *чеховская* в этом фильме, но еще и глубоко волнует скрытым (тоже скрытым!) драматизмом своего положения. Ей ведь одной до конца понятна тайна духовной драмы ее брата, и она знает, всем своим способным на беспредельное самоотречение существом сознает, что тут нельзя ни помочь, ни что-либо изменить.

И в то же время она так ясна, сильна, крепка духом, так бесконечно далека от какой бы то ни было жертвенности, так открыта жизни в ее самых простых, естественных и здоровых проявлениях, как это было свойственно самому Чехову. Как был прост, жизненно обыден, бесконечно далек от какой бы то ни было жреческой величавости, гениальничания и ее брат, которого превосходно, удивительно точно уловив природу именно чеховского обаяния, играет Николай Гринько.

11.

Когда-то Чехов сказал артистке Н. Бутовой по поводу роли Сони в «Дяде Ване»: «Весь смысл и вся драма внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай». И в другой раз, по поводу ее игры во «Власти тьмы»: «Играть надо просто, глубоко и благородно»*.

Гринько так и играет: просто, глубоко и благородно. И благородство его игры прежде всего в ее мягкости, артистической скромности, в изяществе идеальной, ничем и нигде не замутненной красоты — качестве тем более дорогом, чем реже удается его достигнуть. И еще: артист превосходно понимает, что все то, что происходит и между ним и Ликой, и в Александринском театре,— это все-таки «просто случай», драма же была до этого и будет после этого. И протекать она будет внутри, в борьбе самого Чехова за себя, за художника, за предельно мужественное, бескомпромиссное осознание ответственности, налагаемой на него его талантом. Будет вытекать из невозможности каких-либо половинчатых решений, какого-либо отступничества от своего призвания.

Вот почему одиночество Чехова, о котором так много говорилось выше,— мнимое. Ведь чем более отъединен он от буржуазной, удручающе банальной среды, тем зримее делается его связь с миром всей России, с жизнью, постичь и выразить которую он призван не для самоуслаждения же, а ради нее, ради той самой русской народной жизни, которой он как художник и человек принадлежит всем своим существом.

И вот почему, кстати, тот Чехов, которого мы видим на экране, старше Чехова мелиховского периода, еще любившего розыгрыши и дружеские пирушки. На экране — Чехов последних лет его жизни, уже знающий, что здоровье (жизнь) он «прозевал», так же как и Лику, и вспоминающий о том, «как они бежали когда-то к озеру, как о юности», готовый, как собственный символ веры, повторить слова Нины Заречной: «Главное, не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

Это Чехов *итоговый*, если можно так выразиться, то есть тот самый Чехов, который вбирает в себя не одну какую-то полосу своей жизни, а всю ее целиком, в ее высшем и главном смысле.

Тем более важно остановиться на слове «терпение» и спросить, как оно расшифровывается в фильме об авторе «Чайки».

Особенно коль скоро оно соприкасается в кульминационном монологе героини с требованием «нести свой крест». Что это — призыв к смирению, к духовной схиме, к подвижничеству в духе Мисаила, тоже, как помнит читатель, сумевшего отречься от всех благ и радостей жизни во имя своего нравственного «категорического императива»? Нет, отвечает Гринько своим исполнением: и «Чайка» не о той «маленькой пользе», которую обретает ищущий спасения в опрощении Мисаил, и смысл чеховского подвига не

* Сб. «Чехов и театр». М., 1961, стр. 346.

в кроткой готовности — чего бы это ему ни стоило! — внести свой крест на Голгофу.

О какой Голгофе, в самом деле, может идти речь, если Чехов, каким его играет Гринько, так внутренне гармоничен, светел, так даже в самые трудные минуты мудро тих, собран, сосредоточен. Так неизменно охвачен какой-то огромной и трудной работой, свершающейся в нем, что невольно вспоминается признание Тригорина: «И нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни».

Да, съедаю свою собственную жизнь, но отдаю ее не в пространство, а людям, народу, России. Это и есть как раз то, что, в отличие от Тригорина, знает Чехов, каким его играет Гринько. Отсюда и его стойкость, решимость, его сила, какой так не хватало вялому, по собственному признанию, не способному противостоять «сладкому плену» буржуазного благополучия Тригорину.

И не в этом ли, кстати, и состояла та правда, которую хотел сказать Чехов со сцены Лике Мизиновой (расслышала ли она ее? Кажется, что нет!)? Та высокая правда творческого подвига, которую раскрывает всем своим глубоким и к самым корням чеховского таланта и характера прорвавшимся исполнением Н. Гринько. Да, Чехов не был способен на героический жест, как редко соглашался и на открытый протест, но он мужественно, хочется сказать — героически перебарывал натиск со всех сторон наваливавшейся на него пошлости и выстаивал, даже «топча цветы и самые их корни», если они могли отвлечь его в сторону от писательского труда, который и был его человеческим, гражданским подвигом.

Именно в этом смысл той затаенной, нигде до конца не выговоренной, с истинно чеховским целомудрием скрытой от постороннего взгляда работы, какая все время свершается в этом человеке — обезоруживающе простом, «домашнем», мило нескладном, таком общедоступном и все же в чем-то главном ни для кого (кроме сестры) не открываемом, ранимом и тихо, молчаливо съеживающемся от боли, а на самом деле непоколебимо стойком, выносливом, все преодолевающем и все вокруг судящем неподкупным судом своей писательской совести. По-детски улыбчивом, нежном, ищущем ласки и понимания и в то же время способном, готовом в сосредоточенном уединении переработать и перебороть все то грозное и шершавое, склизкое до омерзения, чем казнила и мучила его так беспощадно точно и грустно описанная им буржуазная Россия «печенегов», серебряковых и пришибеевых.

И именно в этом — великолепная точность, исчерпывающая верность того портрета Чехова, какой возникает в фильме «Сюжет для небольшого рассказа». Гринько действительно очень похож на Чехова внешне. Настолько, что в таких эпизодах, как пляска на елке или возвращение в Мелихово после премьеры «Чайки», возникает странное, волнующее и тревожное ощущение как бы присутствия самого Чехова на экране.

Но еще больше похож он на него внутренне.

И чем больше он на него похож, чем интимнее, полнее, ничего не «выпрямляя» и не педалируя, актер и режиссер проникают в писательскую личность Чехова, тем современнее, общественно, идейно актуальнее становится их фильм. Тем отчетливее выясняется, что сознание таланта как о т в е т с т в е н н о с т и художника перед жизнью, перед Россией, перед будущим, сознание, действительно составлявшее альфу и омегу в миросозерцании зрелого Чехова, — сегодня наполняется для зрителей картины С. Юткевича новым и по-особому важным содержанием. Да, фильм «Сюжет

для небольшого рассказа» поначалу кажется холодноватым, чуть изысканным, излишне артистичным, что ли. А в сути своей он человечен и глубок, по-чеховски сложен и многослоен и, подчеркну это еще раз, глубоко современен той настойчиво и трудно бьющейся в нем мыслью об ответственности художника перед своим призванием, а следовательно, перед родиной, народом, ради утверждения которой фильм и ставился.

И еще: это фильм, сделанный художником, который принадлежит к поколению, зачинавшему советскую кинематографию, и который тем не менее все еще не боится дальних и нехоженых дорог, все еще ищет, рискует, экспериментирует и — находит. Значит — все еще полон воли к творческому самообновлению.

Н. Зеленко

Ради счастья народного

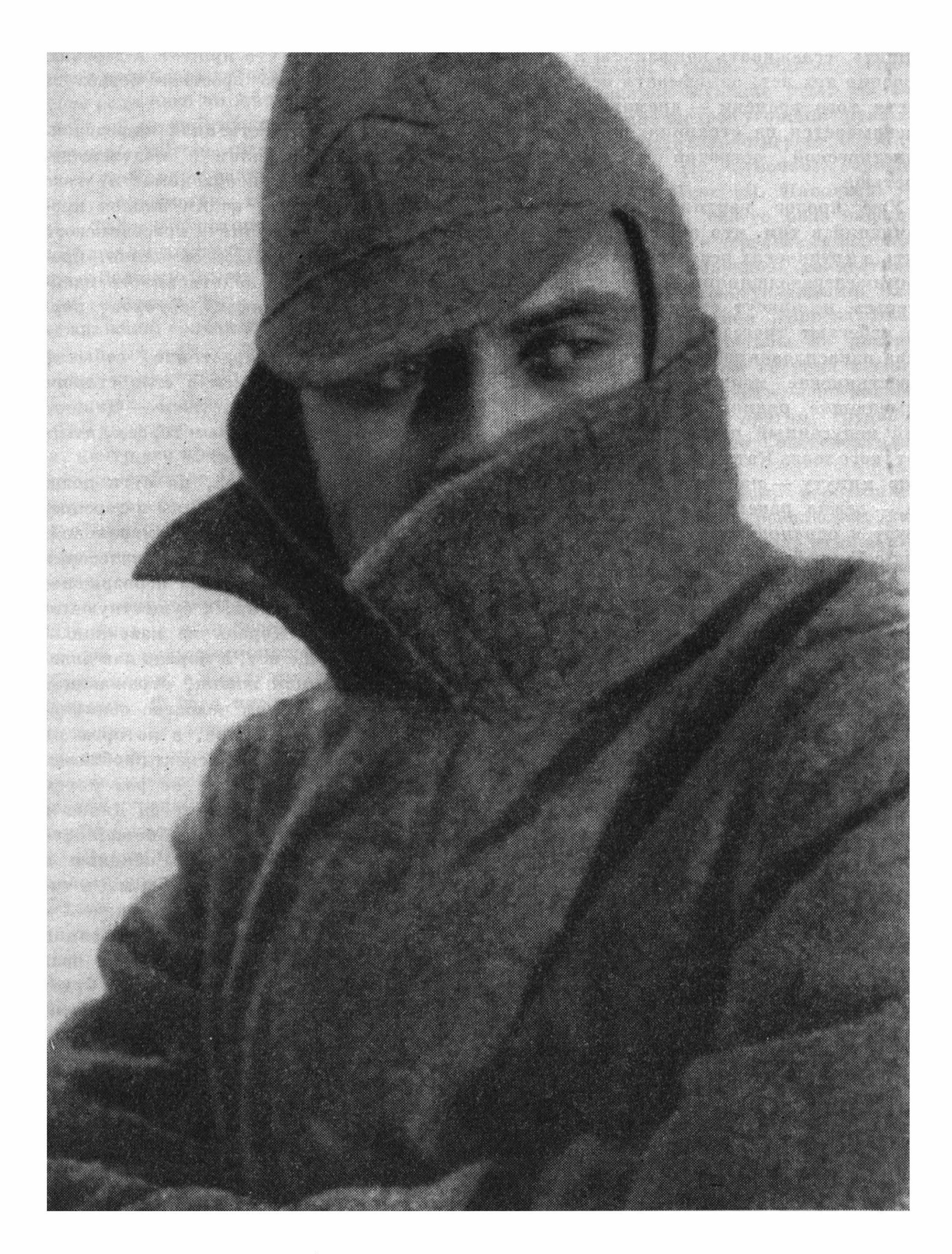
Прошлое редко уступает свои позиции без боя. И даже если первый бой уже выигран — оно, прошлое, уходит в небытие не сразу. Иногда оно прикидывается сегодняшним. Иногда пытается выдать себя за завтрашнее. И в этих случаях борьба с ним хотя и протяженная во времени, отнюдь не становится менее ожесточенной или менее напряженной. Скорее наоборот — она требует от человека больше мужества, больше убежденности, больше твердости. Подвиг, который представляется мгновенным взлетом человеческого духа, становится ежедневным — не будничным, но постоянным делом... Об этом фильм киевских кинематографистов «Бурьян».

Фильм, вышедший сначала в широкоформатном стереофоническом варианте, сегодня появился на широком экране. И хотя этот механический «перевод» немало обеднил изобразительный строй картины, он был необходим, чтобы сделать серьезную работу Киевской студии доступной самому массовому зрителю.

«Бурьян» поставлен по одноименному роману известного украинского писателя Андрея Головко. А. Головко, придя в украинскую литературу сразу после Октябрьской революции, принес свою тему — тему приобщения крестьянства к иному укладу существования, к новой действительности, новому общественному строю. Сам выросший в селе на Полтавщине, писатель прекрасно знал и понимал своих героев, и книги Головко рассказывают о том, что для него и многих его односельчан составляло суть и содержание жизни.

Роман «Бурьян» вышел в свет в 1926 году. Написанный непосредственно по горячим следам событий, происходивших в деревне, он четко свидетельствует о позиции автора: Головко не стремился

«БУРЬЯН» (по одноименному роману А. Головко). Сценарий Е. Митько. Постановка А. Буковского. Оператор Н. Кульчицкий. Художник А. Мамонтов. Композитор А. Билаш. Звукооператор Ю. Рыков. Редактор В. Сосюра. Киевская киностудия имени А. П. Довженко.



«Бурьян». Давид — И. Миколайчук

тушить, сглаживать конфликты и столкновения тех лет, замазывать беды и горести того времени — драматизм эпохи раскрывается на страницах книги с реалистической остротой и напряженностью.

Уже пролог картины не оставляет сомнений в том, что авторы хотят говорить о трудностях революционных и первых послереволюционных лет открыто и всерьез, не прячут страшное, жестокое, не избегают трагедий. Сцена самоубийства изнасилованной деникинцем Катри. Крестьянские морщинистые руки, закрывающие рядном ее лицо. И одинокий испуганный плач... А в это время тот, кого звала Катря на помощь в страшную минуту — партизан Корней Матюха, — лежал раненый в лесу и говорил другу и однополчанину Давиду: «Мне... или с Катрей жить, или вообще, в петлю лезть...»

Фильм ставит своих героев перед необходимостью решительного, бескомпромиссного выбора. Нет середины — есть враг или друг. Нет середины — есть любовь или предательство. Нет середины — нельзя отступить. Первый же шаг назад оказывается последним.

Корней сделал этот шаг. Он вернулся в село и, узнав о смерти Катри, не наложил на себя руки, а сыграл свадьбу с другой — Лизой, дочерью кулака Огыря. Стал как единственный партийный в деревне председателем сельсовета. Повесил на стене в сельсовете портрет Ленина. И зажил сытой и пьяной кулацкой жизнью. Нечистой, жульнической жизнью человека, оказавшегося пособником враждебного народу класса.

А в том, насколько жестоким, вероломным, злобным противником Советской власти было кулачество, фильм убеждает без громких слов и деклараций — в самом ходе событий раскрывается классовая сущность этой части крестьянства. Раскрываются активное сопротивление кулачества новому строю, его судорожные попытки противостоять тем коренным изменениям, что пришли в деревню с революцией, его яростная борьба за власть на селе.

Со всей художественной определенностью подводит фильм к подтверждению величайшей необходимости того исторического акта, каким явился процесс коллективизации крестьянского хозяйства. И в этом, несомненно, проявилась зрелость, плодотворность идейно-творческой позиции авторов картины.

Драматическое нарастание событий связано с возвращением в село старого товарища Корнея Матюхи — Давида. Давид становится главным героем, центром киноповествования.

Фильм, посвященный, по сути дела, социальным преобразованиям в деревне, начат постановкой проблемы моральной. Нравственные и социальные категории оказываются связанными неразрывно, не просто связанными, а существующими в единстве. Мораль не извечная — ибо такой вообще нет, а мораль как явление общественной жизни, отражающая в каждом конкретном человеке социальные связи и устои мира, в котором он живет, — вот, пожалуй, аспект проблемы, волнующий авторов. Они не раз потом вернутся к этой теме. И когда Давид в ответ на признание полюбившей его женщины скажет суровые, обидные и справедливые слова: «Если бы мы в табуне ходили... а с людьми сложнее...» И когда начальник районной милиции Сахновский, жулик и бабник, враг Советской власти и кулацкий холуй, будет стрелять из пистолета вслед отвергнувшей его девушке... Человек непорядочный в жизни интимной, нравственной, не может быть порядочным в социальной жизни.

Мы оперируем словами полярно противоположными: враг — друг, любовь — предательство, порядочный — подонок. Так что же, черное — белое, хорошо — плохо, и только? Прямолинейность? Но нет, фильм, его главный герой Давид не

оставляют этого впечатления. Есть просто цельность человека, твердо знающего, ради чего он живет, четко осознающего пути достижения этой цели и принципы, которыми он должен — и хочет — руководствоваться в своей жизни. Есть внутренняя гармония человека идеи. Той идеи, которая дала силы советским людям выстоять в борьбе с фашизмом в Великой Отечественной войне. Той идеи, которая вела в бой во времена гражданской голодных, босых, плохо вооруженных солдат. Именно эта убежденность коммуниста определяет линию поведения Давида.

Его характер — средоточие силы фильма, центр его проблематики, пересечения всех конфликтов. Актер И. Миколайчук рисует своего героя графически четко, но отнюдь не ограниченным фанатиком, а вполне в стилистике картины — любовно, почти нежно — человеком бесконечно обаятельным. Давид понял, как надо жить — и он будет жить, как надо, уже не в силу рационально понятой необходимости, а в силу своего осознанного желания. У него нет зазора между поступками и словом, слова не скрывают мысли, а точно им соответствуют и проясняют их. В его образе какими-то своими гранями воплощена правда и справедливость революции.

«Наша Обуховка — глухое село. До железнодорожной станции — двадцать четыре версты. До уездного города — девяносто»,—говорит Давид. Да, темное кулацкое село. Революция еще не успела принести сюда свои преобразования. В хатах бедняков, как и раньше, не хватало хлеба до нового урожая, и, как раньше, шли дети в наймы к кулакам. Мордобойствует председатель сельсовета Корней Матюха. Если проголосовал на собрании «против» — добра не жди...

Злая сила кулачества показана в картине беспощадно, резко, бескомпромиссно. В сцене в доме Корнея, где происходит богатое пиршество, эта сила словно сконцентрирована, дана во всей своей неприглядности. Тупые, жадные, угрюмые лица; жадно жующие рты; жадно расхватывающие щедрое угощение руки... Огырь (его выразительно играет О. Жаков), Беспалько (К. Губенко), Гнида (Б. Брондуков), Яков (Н. Панасьев) — это, по сути дела, своего рода мафия, заправляющая всем в деревне, связанная воедино взаимной выручкой, совместной выгодой и общими преступлениями. Что привело к ним партийца Корнея? Вначале — сам факт женитьбы на дочери кулака Огыря. А потом вступил в силу закон: с волками жить — по-волчьи выть... Корней стал врагом трудового крестьянства, врагом Советской власти.

Давид принес с собой, вернувшись в Обуховку, ощущение революции, как личного его, Давида, дела, отношение к Советской власти, как к своей, справедливой народной власти, понимание демократизма, как волеизъявления народа, и неколебимую веру в то, что люди должны быть счастливыми. Только ради человеческого счастья были и революция, и война, и тяжелые бои, лилась кровь. И вот почему лично он, коммунист Давид, а не кто-то другой, более подготовленный и обеспеченный поддержкой, обязан не когда-то в будущем, а сейчас, сегодня, здесь помочь односельчанам стать счастливыми.

Это чувство личной ответственности не позволяет Давиду мириться с теми несправедливостями, которые творят Корней и его дружки, и с той дискредитацией высокого звания — коммунист, — которая происходит в результате. Давид не может и не хочет оставаться в стороне, даже если это будет стоить ему жизни.

Эпизод собрания — один из наиболее сильных в фильме. Словно приказ к расстрелу, звучат слова Корнея: «Кто против — руки вверх!» И с лампой шарит по лицам, осматривает, запоминает тех, «кто против»...

Право решения. Право, делающее человека человеком. Давид понимает это. И, избитый в кровь, поднимает голос протеста — потому, что не может молчать, и потому, что только так, личным примером можно преодолеть пассивность и страх односельчан...

Борьба с Корнеем и его компанией нелегка: они чернят и предают Советскую власть, прикрываясь лицемерными уверениями в служении ей. Любой протест против их кулацких провокаций нагло и демагогически объявляется контрреволюцией. Поскольку же Давид не спускает провокаторам ни черного слова, ни черного дела, и односельчане постепенно начинают поднимать головы, Корней понимает, что Давида надо убрать.

Давид оклеветан, арестован. В это утро его поведут в город и застрелят «при попытке к бегству». И здесь медленный, неторопливый процесс накопления, трудно проходивший в запутанных и запуганных крестьянских душах, завершается и выплескивается на экран в эмоциональном взлете высокой и строгой красоты.

Умытая кровью, политая пóтом, родная украинская земля. Медленно бредет по ней Давид — последний путь, он понимает это. Жадно глядит на серое небо — последний раз. Жадно прикасается руками к снегу, запорошившему землю, — последний раз. Вот сейчас, сейчас прозвучит выстрел. Сейчас войдет в лесок — и все. Давид входит в этот реденький лес, и он словно оживает — от каждого дерева отделяется человеческая фигура. Кто-то задорно постукивает по стволу топором, будто перекликаясь с товарищем. Люди идут следом за конвойными, стараясь не отстать, не потерять из виду Давида — при свидетелях побоятся, не посмеют выстрелить ему в спину! Вот и лес кончился, и река легла под обрывом, и ноги Давида уже ступили на кромку льда — а над обрывом, на фоне серого неба, маячат темные человеческие фигуры, стоят молчаливо, неуступчиво и упорно, взглядами своими защищая Давида... Оберегая человека, которого полюбили. Обороняя ту идею справедливости, правды и счастья, в которую поверил — и заразил своей верой односельчан — коммунист Давид. И были это уже не прежние робкие, забитые, запуганные крестьяне — нет, теперь это был коллектив людей, связанный воедино общей целью — борьбой честных хлеборобов со злом кулацкого произвола и эксплуатации.

Пожалуй, именно здесь находит яркое художественное выражение мысль о классовой солидарности деревенской бедноты. Казалось бы, оттолкнувшись от удачно найденного, следовало и дальше показать во всей мощи силу народную, способную смести на своем пути все препятствия и преграды, мешающие созиданию нового. Но авторы «Бурьяна», увы, не использовали эти возможности, не раскрыли в полной мере принципиальные изменения, что произошли в сознании народа. Финал фильма оказался скомканным, не стал той крупной по масштабам, эмоционально насыщенной развязкой, которая бы со всей убедительностью показала возросшую политическую зрелость, политическое единство масс.

Да и не только в самом финале дело. На всем протяжении фильма авторы имели возможность по-настоящему проследить процесс рождения нового в сознании крестьянства, постепенное, последовательное восприятие новых идей, возникновение новых отношений. Но, к сожалению, только в образе Давида полнокровно воплотили они то новое содержание жизни, которое упорно пробивает себе дорогу. В этом слабость картины, ее непоследовательность и идейная недоговоренность.

...Так что же такого особенного было в Давиде, что изменило людей, накрепко

привязав их к нему? Сначала все увидели — просто хороший человек, добрый, гимнастерку суконную продал, младшему брату сапоги купил, чтобы тот в школу мог ходить. Потом поняли — смелый, никогда перед Корнеем не оробеет. Работящий, в деловоды не пошел, как был, так хлеборобом и остался. Совестливый, о других больше, чем о самом себе, болеет. А главное — ни слова неправды не скажет.

В романе А. Головко есть строки, не вошедшие в фильм, но во многом определившие его проблематику: «Республика наша... не из пены морской вышла, а родилась в сырых окопах, в нетопленых эшелонах...» Еще В. И. Ленин писал о том, что история не преподносит революции ангелов, а заставляет строить коммунизм с самым обыкновенным человеческим материалом. Так и здесь, в фильме: Давид кладет начало коммунистическому строительству в глухом и темном селе. И ему удается это именно потому, что он — коммунист в высоком и полном значении слова.

Тема социалистического переустройства в деревне получила отражение во многих произведениях киноискусства. Разные этапы жизни советского села воплощены на экране — год великого перелома, становление и победа колхозного строя, испытания военных лет, восстановление разрушенного войной хозяйства. Но есть в истории советского крестьянства период, который недостаточно исследован кинематографом. И фильм «Бурьян» в какой-то мере восполняет этот пробел. Нарисовав выразительную, уже незнакомую молодежи картину непримиримой классовой борьбы в деревне, авторы показали историческую закономерность социальных преобразований, которые вывели народ на единственно верную дорогу к новой жизни.

Яков Сегель

Идем в сказку

Если бы Александр Сергеевич Пушкин дожил до нашего времени и однажды случайно увидел в кино небольшой фильм «Клубок», мне кажется, он наверняка пришел бы на Каляевскую улицу, на киностудию «Союзмультфильм», разыскал бы авторов фильма и сказал им:

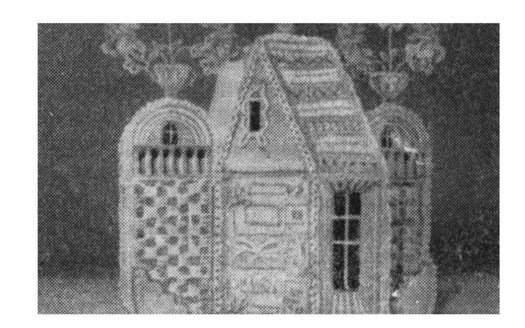
— Я, честно говоря, плохо разбираюсь в кинематографе, но, по-моему, ваш «Клубок» сродни моей «Сказке о рыбаке и рыбке». Давайте дружить!

История, рассказанная авторами «Клубка», проста и поучительна: через заснеженное поле, под пронзительным ветром шла продрогшая, усталая старушка, и повстречался ей... клубок шерстяных ниток. Для начала этот

«КЛУБОК» (по сказке О. Дриза). Режиссер Н. Серебряков. Художник А. Спешнева. Композитор Э. Артемьев. Оператор В. Саруханов. Редактор Н. Абрамова. «Союзмультфильм», 1968.

«НЕ В ШЛЯПЕ СЧАСТЬЕ» (по сказке О. Дриза). Авторы сценария Г. Сапгир, Г. Циферов. Режиссер Н. Серебряков. Художник А. Спешнева. Композитор Э. Артемьев. Оператор В. Саруханов. Редактор Н. Абрамова. «Союзмультфильм», 1968.





волшебный клубок превратился в пушистого симпатичного барашка и из своей шерсти позволил старушке связать для отдыха удобное кресло-качалку, потом старушка связала себе теплый, уютный домик, потом...

Пожалуй, не стоит пересказывать сказку до конца, чтобы не помешать вам получить полное удовлетворение от удивительно тонкой и изящной фантазии, в которой нашли отражение очень знакомые и совсем не сказочные человеческие характеры и события.

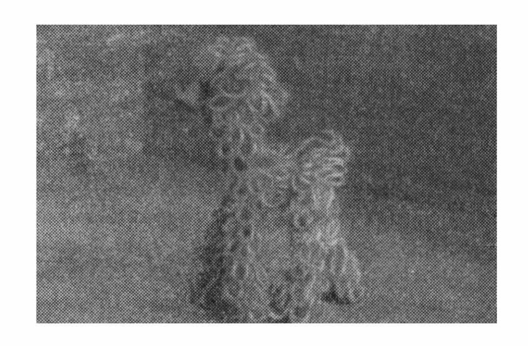
На первый взгляд может показаться, что под удар меткой иронии авторов «Клубка» попали явления маленькие, недостатки незначительные, характеры редкие, а вся вещь в целом — чистый вымысел, и на белом свете такого не бывает.

В том-то и дело, что бывает!

Ведь настоящее искусство сначала просто доставляет удовольствие, а немного спустя заставляет задуматься. И вот тогда понимаешь, что для подлинного счастья мало иметь маленький, тепленький домик, мягонькие подушечки, мало отгородиться тепленькой стеночкой от большого сурового мира и прикрыть досадные морщины на лице искусственным румянцем. Мало!

А что же нужно для настоящего счастья?

Наверное, было бы ошибкой требовать от небольшого фильма исчерпывающих ответов на все жгучие вопросы



человечества. Если бы однажды появился такой невероятный фильм, то это означало бы, что не надо снимать других, что все проблемы разрешены, что можно сворачивать кинематограф.

Но в том-то и дело, что искусство, прекрасное искусство будет существовать еще очень долго, будет существовать всегда, будет жить, пока живет человек, и неизменно стремиться отвечать то на один, то на другой вопрос, помогая людям жить.

А люди... Люди, пожалуй, всегда будут спрашивать и искать ответы.

Один из таких ответов заключен в другом фильме того же съемочного коллектива, возглавляемого режиссером Н. Серебряковым, — «Не в шляпе счастье».

Казалось бы, в самом названии уже высказана истина, не требующая доказательств. Не требующая?..

А вспомните, не часто ли мы готовы обвинить что угодно и кого угодно, тогда как причину наших неудач следует

«Клубок»



«Не в шляпе счастье»

искать в самих себе, в собственной нерешительности, в собственной беспринципности, в собственной...

Уже плывут подо льдами Северного полюса атомные подводные лодки, ученые побеждают неизлечимые вчера болезни, люди летят по воздуху быстрее звука, шагают по Луне, а многие из нас все еще далеко обходят черных кошек, стараются не наступить на собственную тень, пугаются числа «13», боятся спугнуть свое случайное, как им кажется, счастье.

Как часто счастье оказывается непрочным только потому, что сами люди не до конца верят в него, слабо удерживают его в руках и даже называют хрупким — «хрупкое счастье»!

А счастье надо строить! Завоевывать!.. И радоваться ему!

Мы часто повторяем эту истину, а вот как до дела — порой робеем...

Видимо, чтобы не отпугнуть зрителя пресной назидательностью, авторы фильма «Не в шляпе счастье» ведут рассказ от имени... лошади, самой «обычной» волшебной лошади, которая всего-навсего умеет говорить.

И сразу оправдываются все сказочные ходы и ситуации, сразу принимаешь острый, условный рисунок, в котором сделан фильм, сразу все становится особенно интересным, потому что не каждый день встречаются лошади, у которых такая поучительная человеческая судьба.

Эта философская сказка и о любви и о большем. Она, пожалуй, о том, что ваша личная любовь — дело далеко не личное. О том, что свет и тепло одной любви обязательно обрадуют и еще кого-нибудь, так же как в этой сказке любовь юноши и девушки согрела весь город.

Ну посудите сами, шутка ли? На женихе была надета прекрасная шляпа, в которую мастер вложил всю свою душу; жених был одет в сюртук — не сюртук, а просто мечта портного; на женихе были сапоги, которые сапожник считал лучшим произведением всей своей жизни. А как радовались городские музыканты?! Они дождались наконец счастья сыграть на этой замечательной свадьбе!

И, что самое главное, счастье пришло к людям в этой умной сказке вовсе не потому, что так случайно сложились обстоятельства, вовсе не потому, что робкому жениху повезло и он накрыл своей шляпой «бабочку-счастье». Нет, вовсе не потому!

Просто паренек преодолел свою робость.

Но, оказывается, мало того, что авторы — тонкие лирики, умные фантазеры и, видимо, добрые люди — они вдобавок ко всему еще и озорники! Закончив свой рассказ, волшебная лошадь уже совсем под занавес, ненароком и очень смешно разоблачила одну из своих собственных слабостей: она сама немного верит в наивные приметы.

Эта последняя веселая деталь, последняя шалость так прекрасно завершила просмотр, что сразу же после слова «конец» мне стало стыдно. Ведь дело в том, что я давно и убежденно не любил кукольных мультипликаций. Именно кукольных. Мне всегда казалось, что куклы, стесняясь себя, стараются во всем быть похожими на людей. Это у них, естественно, не получается, но обязательно рождает, на мой взгляд, ощущение неудавшейся попытки.

А в этих двух небольших, изящных фильмах куклы ведут себя, как... куклы, не претендуя на большее, и именно поэтому достигают гораздо больших результатов.

Ну, например, есть у людей такое образное выражение: «У него от удивления отвалилась челюсть...» И вдруг в фильме «Клубок» мы видим, как это происходит на самом деле!

Или в фильме «Не в шляпе счастье» художники позволяют нам взглянуть без хирургического вмешательства и без рентгена, как ведет себя влюбленное сердце!

Теперь я публично отказываюсь от своей прежней антипатии ко всей кукольной мультипликации. Такая — мне нравится!

Я публично благодарю художников Юрия Клепацкого, Павла Петрова и Владимира Пузанова за радость, которую они доставляют людям.

...Зажегся свет в зрительном зале.

На всех лицах я увидел доброту, радость и озорство. В зрительном зале сидели взрослые люди, но в эту секунду они точь-в-точь напоминали дошкольников, которым Дед-Мороз только что на елке роздал подарки.

Д. Данин

Плюс — минус 250

Выбора нет: нельзя не верить глазам своим, когда изображение хроникально достоверно, и нельзя не верить ушам своим, когда текст исторически документален. Между тем на экране происходит нечто, со всей очевидностью не согласное со здравым смыслом.

Голос за кадром:

— Волею Петра в феврале 1725 года из Петербурга отправилась экспедиция...

А в кадре: зрелище современного аэродрома — разворачиваются готовые взлететь самолеты. Потом на мгновение — несущаяся тройка. Но ее вытесняет летящий над тайгой самолет. Еще миг — и он бежит по посадочной полосе. А за экраном — цокот копыт. И самолет замирает на месте под древнее ямщицкое «тпр-ру...». А голос тем временем повествует:

— Пройдя сухим путем более двух с половиной тысяч верст, добрались до Тобольска...

Возникает и считанные секунды кажется правдоподобной естественная догадка: да ведь это просто шутливый зачин — остроумная находка (или выходка?) авторов фильма. А сейчас все пойдет как надо: изображение и текст придут в разумное соответствие. И покатится нормальная историко-географическая кинолента...

Но нет! Заэкранный голос продолжает повествовать подлинным языком восемнадцатого столетия, а экран продолжает показывать подлинные картины века двадцатого.

Текст:

— По реке Кеть дощаниками идти было не можно, понеже глубины малые, двигались сушею...

Изображение:

Вездеход ныряет по болотистому мелководью, а затем вертолет переносит его к новому месту работ...

Что же это все значит? Уж не кинорассказ ли это на тему «вчера и сегодня»? Или хитроумная демонстрация технического прогресса за 250 лет? Тот, кому захотелось бы поиронизировать над изобразительным замыслом полнометражного научно-популярного фильма «Путь командора», мог бы не без яда задавать такие вопросы. Но вот что очень существенно: довольно трудно вообразить равнодушного зрителя, которому захотелось бы поиронизировать над этой картиной! Она серьезна и драматична.

Могло ли быть иначе?! «Путь командора» — киноповествование о Витусе Беринге, великом путешественнике, дошедшем до цели, но назад не вернувшемся. Зритель, не знавший его судьбы, узнает ее сразу, потому что картина начинается с гибели Беринга: с солнца,

---

«ПУТЬ КОМАНДОРА». Сценарий и постановка Л. Попова и Т. Хакстхаузена. Научные консультанты проф. М. И. Белов, проф. П. Б. Голуб. Главный оператор Ю. Муравьев. Композитор В. Золотарев. Звукооператор М. Дмитриева. Редактор Ю. Ефимов. «Центрнаучфильм» (СССР) и «Минерва-фильм» (Дания), 1969.

Судовой журнал, заполненный в Авачинской бухте

опускающегося в море, и одинокого креста на пустынном тихоокеанском острове. А еще раньше, до этих кадров, сопровождая заглавные титры, уже начинает рассказывать о судьбе Беринга музыка: просветленно чистый и сдержанно скорбный хорал. Он звучит просторно — не знаю, как сказать вернее, — точно возникает в море и поднимается к небу. Так умели писать музыку в баховском восемнадцатом веке. И она, эта музыка, написанная сегодня, первой отсылает наше воображение к тем временам. И первой вводит в картину драматическую тему дошедшего до цели, но невернувшегося. И, покидая экран последней, вслед за тем, как снова перед нами прошло видение пустынного острова с одиноким крестом, музыка эту тему завершает.

А между началом и концом лежит путь командора: 50 тысяч километров по воде

и по суше — 17 лет походной жизни. Для нас они вмещены в 50 минут кино-времени — 1400 метров цветной пленки. И бессмысленно сетовать на малость рассказанного. Справедливей обрадованно удивиться рождению в этом фильме кентавра научности и художественности.

Он не часто рождается, этот кентавр. И его появление на свет невозможно без одного непременного условия: информационно-популяризаторская цель должна обогатиться в авторском замысле сверхзадачей. В популяризаторе должен заговорить художник. Как он это сделает — заранее и не предугадать. Но он должен заговорить достаточно громко и с хорошей дикцией. Жаждать художественности мало — надо обрести сверхзадачу духовно важную — духовно важную! — и материализовать ее.

В «Пути командора» художник заговорил тогда, когда внезапно засветилась счастливая идея — не приводить в разумное соответствие изображение и текст. Пусть с экрана одновременно ведут рассказ две эпохи — эпоха героев картины и эпоха ее авторов! Пусть первая адресуется к нашему слуху, а вторая — к нашему зрению, и обе — к нашей душе. Заполнить разрыв в два с половиной века никаким изобразительным материалом все равно невозможно. Так, может быть, и не пытаться его



Ангара. Пороги. Судовой журнал экспедиции Беринга сообщал: «По реке Тунгуске имеются три порога и несколько шивер. Порог разумеется, что через всю ширину реки под водою каменье великое...»

заполнять?! Столь наглядно зияющий разрыв ничем не замаскировать. Так, может, лучше его откровенно обнажить?!

Это откровенное обнажение разрыва в два с половиной века иногда распространяется и на сам изобразительный ряд.

В кадре: угол сруба — могучее сплетение бревен поднимается венец за венцом. И тотчас — буровая вышка в тайге, и в том же ритме — смена пролетов лестницы, ведущей вверх. И снова бревенчатый сруб — его венчает сходящийся к небу шатер старинной церкви. И тотчас — сходящийся к небу, сквозной шатер стальной конструкции вышки.

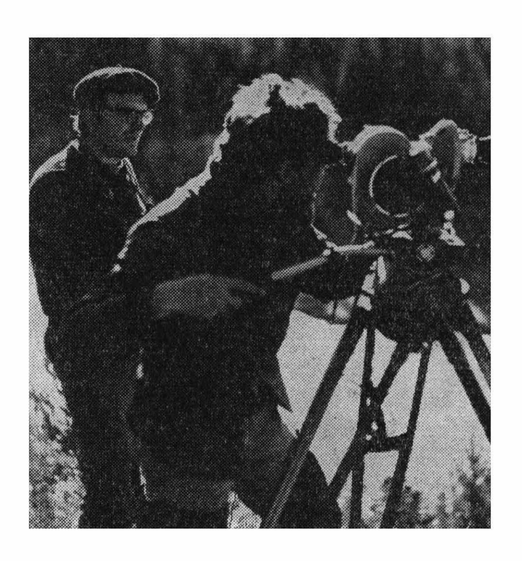
Хотя такое монтажное сопоставление обыкновенно и в разных контекстах встречалось не раз, тут оно звучит на свой особый лад: работает все на тот же неожиданный замысел — заставляет наше воображение приобщаться сразу к двум эпохам и строить между ними мост. В этом-то все дело: зрителю дается свобода по его разумению и чувствованию наводить свой связующий мост между так далеко отстоящими берегами.

Авторы только подсказывают возможности.

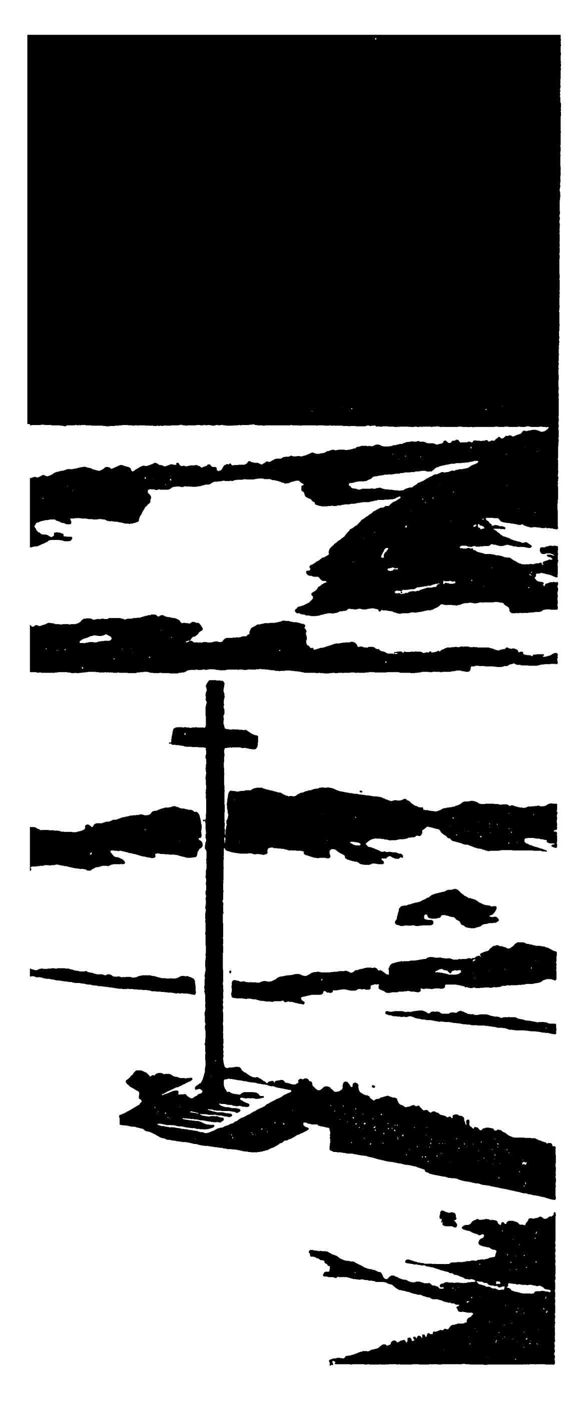
Вот одна из подсказок... Если самолету над этими далями лететь и лететь, если вездеходу на гусеницах эта заболоченная тундра так тяжела, если к нынешним самоходным кораблям этот Тихий океан так немилостив, каково же приходилось два с лишним века назад командору Берингу и его людям — «служителям», как называет их судовой журнал?! Каково это было открывать дороги, по которым и нынче-то нелегко идти!

Вот другая подсказка... Как могуществен стал человек за два с половиной столетия! Он строит там, где прежде не мог пройти. Он живет там, где прежде умирал. Но для этого должен был человек в смене поколений сквозь все пройти и повсюду умирать. И от землепроходцев Беринга нам остались в наследство не только открытые ими острова и морские пути, но и беспримерное величие духа.

Вот третья подсказка... Проходят века — меняется жизнь человека. Но остаются в ней и неизменные ценности. Рождение ребенка. Томление по неизведанному. Тяга в просторы земли. Бескорыстие общения с природой. Не стала суше, чем в петровские времена, колдовская красота лесных закатов. Не сделалась менее влекущей прохлада туманов на утренних реках. Все так же завораживает однообразие прибоя. То же зверье в глухоманях. Те же птичьи стаи... Тут века — как минуты. И в нашем единении с природой — мы современники Беринга. И он — современник наш.



Режиссер Л. Попов и оператор Ю. Муравьев в верховьях реки Илим на съемках фильма «Путь командора»



Могила Витуса Беринга на острове Беринга.

Вот и еще один мост через два с половиной века.

Можно отвергнуть эти подсказки. А можно принять — порознь или вместе. Лучше вместе. И можно найти еще новые. Все это выходит за пределы научной информации и потому — многозначно. Тут сфера искусства.

Так возник этот кентавр благодаря счастливой изобразительной идее, казалось бы, противоречившей научному здравомыслию. И то, что он возник — родился и выжил! — заслуга не только сценаристов-режиссеров этого совместного советско-датского фильма Леонида Попова и Терка Хакстхаузена. Фильм непоправимо обеднел бы в своем драматизме без музыки В. Золотарева. И непопра́вимо много утратил бы в своей впечатляющей силе без тонко живописного и психологического чутья оператора Юрия Муравьева.

В Леониде Попове — режиссере молодом и талантливо ищущем — угадывается главное авторство фильма. Наверное, он нашел хорошего партнера в своем датском коллеге Терке Хакстхаузене. И стало быть, повезло обоим. Но уже не наверное, а наверняка он нашел в операторе и композиторе не просто сотрудников, а истинных соавторов. И «Путь командора» — их общий успех.

Тут бы и поставить точку... Но напрашивается многоточие, потому что не все в картине служит ее успеху. Не все согласно с ее изобразительным замыслом. А он требователен, и все, что с ним несогласно, работает против него.

Вероятно, самое трудное в научно-художественном кино, как и в научно-художественной литературе, это преодоление информационной природы материала. Научность обязывает. Надо сообщать сведения. Надо излагать факты. Надо объяснять. Все три глагола — сообщать, излагать, объяснять — не из словаря художника. И тем не менее без этих трех глаголов не обойтись. Автору на-

учно-художественной вещи приходится искать и находить их синонимы: рассказывать, показывать, внушать... Изобразительностью можно преодолеть информационность. Только изобразительностью — больше, пожалуй, нечем!

Изобразительный замысел в «Пути командора» можно бы коротко и шутливо определить как «плюс — минус 250»: раз уж первая половина XVIII века и вторая XX даются одновременно, надо к тексту прибавлять 250 лет, чтобы получить зрелище на экране, и надо из этого зрелища вычитать 250, чтобы получить текст. Это наше сприсутствие в двух веках освобождает от всякой информационности повествование о походах Беринга с берегов Невы до берегов Аляски. Даже тогда освобождает, когда звучат цифры и документальные записи. И заодно побеждает вечного врага научной популяризации — иллюстративность. Какая уж тут иллюстративность, когда одновременно: «дощаниками идти не можно» и — ныряющий вездеход!

Но повествованию о походах предшествует биографическая информация о детстве и начале карьеры датчанина Витуса Беринга с Ютландского полуострова. И пока она длится, эта принудительная информация, перед нами проходит обыкновенная иллюстративная историко-географическая лента... Не нужно ни прибавлять, ни вычитать 250, когда на экране — натуральный домик Берингов, а в церкви натурально крестят младенца, и как раз об этом-то сообщает голос за кадром.

Правда, есть в этом кадре распятый Христос, как символ будущей мученической смерти младенца Витуса. Но символ этот рассудочно моден. Он рожден не как образ, он вычислен, да притом не очень точно, потому что тут нет внутренней параллели. И он не работает: в конце концов, и это распятие воспринимается только иллюстративно, как деталь церковного антуража. Не больше.

С замыслом «плюс — минус 250» не все согласно и в рассказе о походах Беринга. Это сразу ощущается в большом эпизоде с якутским шаманом.

Он прекрасно подготовлен, этот эпизод. Когда после акварельно мерцающего зрелища портовых кранов в тумане и провисающих над рекой проводов высоковольтной передачи вдруг начинают тревожно бежать березы на фоне заходящего солнца и все угрюмей становится черный лес под пламенеющими небесами, мы переполняемся ожиданием чего-то дикого и зловещего. Появление шамана с его подражанием крику вóрона в первое мгновение отвечает этому ожиданию. И мы понимаем: старина жива еще в современности — то, что видел Беринг, можем увидеть и мы. Но атлетический шаман в шелковой пурпурной рубахе на яркой голубизне неба так нарядно-театрален, что уже через секунду перестает быть достоверным. А эпизод все длится и длится, превращаясь во вставной эстрадно-фольклорный номер. Может быть, это и красиво, но непростительно. Тут теряется чувство меры. (Почти 40 метров пленки!) Но главное — ставится под сомнение невымышленность изображения. А невымышленность изображения и достоверность текста — необходимая основа самого замысла «плюс — минус 250».

...Как трудно дается кентавр научности и художественности! Равно трудно и литературе и кинематографу. Зато как привлекательна каждая победа — даже неполная.

«Путь командора» — неполная победа. Но она еще раз засвидетельствовала: от Леонида Попова можно ожидать и полной. Она придет.

Размышляя о герое

В восьмой книжке нашего журнала за 1969 год была опубликована статья Всеволода Санаева «Размышляя о герое», поднимавшая вопросы воплощения на экране современной темы, воплощения актером образа героя-современника. Сегодня разговор продолжает актриса Алла Демидова.

Эта статья — запись нескольких бесед с актрисой, происходивших в разное время. Из этих диалогов и составлен приведенный здесь монолог.

Все статьи, печатающиеся в этом разделе, печатаются в порядке обсуждения.

Алла Демидова

Монолог о современном актере

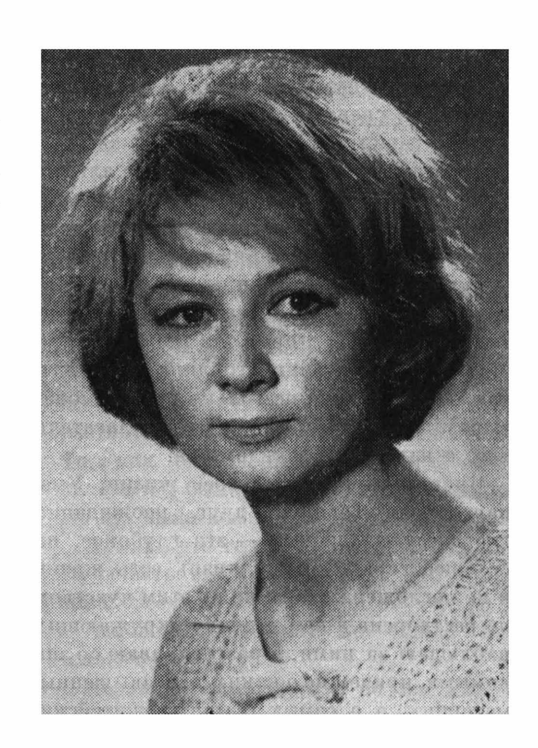
Актер в меняющемся мире

Современный актер, современный стиль игры, новая актерская школа... Сейчас очень часто так говорят. Стараешься избегать этих определений — они очень приблизительные, но все равно приходится ими пользоваться. В методах работы актера действительно много перемен — и в кино и в театре.

Я с интересом прочла статью Всеволода Санаева «Размышляя о герое». Ее пафос — «нынешний день кино, его проблемы, его неотложные вопросы». А значит, как составная часть, все тот же вопрос — каков он, современный актер?

В чем же новое, отличающее актерское искусство сегодня? Какая позиция определяет творческие поиски нынешнего актера? Каковы те требования, которые предъявляет ему современный зритель?

Да, и здесь необходимо это определение — современный. Слова о том, что зритель вырос, уже давно стали банальностью,



общим местом. Порой забывают вдумываться в их смысл. А в сути своей они ведь значат, что в наши дни самый обыкновенный, «средний» человек каждый день получает информации неизмеримо больше, чем десять или даже пять лет назад. В орбиту интересов «среднего» человека все более вторгаются те области, которые раньше были достоянием одних лишь специалистов. Он, кстати, и искусство воспринимает по-иному — более глубоко, я бы сказала, профессионально. И если актер хочет быть на уровне требований такого зрителя, он должен играть по-иному.

Раньше (да и сейчас так бывает) киноактер, чтобы быть понятней зрителю, нередко играл, упрощая, огрубляя чувства, укрупняя реакции, сглаживая полутона, пользуясь более всего локальными красками. Если нужен гнев — то это уже почти ярость, если горе — то скорби и слез море разливанное. Но сегодня зрителю мало этих однотонных красок.

Скажем, в училище нам говорили, что в каждом куске роли нужно найти актерскую задачу, которая выражалась бы глаголом: «я ревную», «я лгу»... Если глагол не найден, сцена решена неверно. Это, конечно, правильно. Но это азы, «дважды два» нашего ремесла. А существует еще алгебра актерского искусства.

Все знают, что поведение человека неоднозначно — одновременно с каким-то доминирующим чувством он переживает множество малозаметных, часто противоречивых ощущений, которые так или иначе проявятся в выражении его лица, в поступках. Поэтому уже не только глагол может выразить задачу сцены, но и прилагательное, и наречие, и междометие.

Приведу пример из своей жизни. Умер наш очень хороший друг, неожиданно, трагически. В общем — это глубокое, настоящее горе. Однако жизнь есть жизнь, я не поглощена одним лишь этим чувством, не растворена в нем, я вижу окружающих, наблюдаю за ними, я разговариваю со знакомыми, причем не о каких-то возвышенных материях, а о самых обычных житейских вещах. И вместе с тем это, конечно же, минуты очень тяжелых переживаний.

Мне думается, подобная неоднозначность поведения экранных героев особенно близка, необходима именно сегодняшнему зрителю.

Если лет десять-пятнадцать тому назад в игре актера прочитывался второй план, об этом специально говорили критики. Сейчас этого мало. Скажем, Донатас Банионис в некоторых сценах фильма «Мертвый сезон» играет не второй, не третий, а чуть ли не седьмой план человеческих эмоций. Вот Ладейников — Банионис сидит в машине с Савушкиным — Быковым, слушает его, внимательно слушает. Но это какое-то отрешенное внимание, он мысленно где-то в другом месте. И к тому же он все время начеку, наблюдает, нет ли кого поблизости — ведь у них конспиративная встреча. И еще он отвечает Савушкину, вспоминает свое прошлое... Так что в одном этом куске сплавлено очень многое. Здесь не готовый результат — одна чистая, без примеси эмоция, а вся сложная гамма чувств, и зрителю предоставлена возможность прочитать ее самому, без актерской подсказки. Иными словами, зритель вовлекается в сотворчество.

Если актер умеет так сыграть сцену, значит человек для него не плоский силуэт, а объемный многогранник с бесконечным множеством различных сторон, причем не одних лишь сугубо положительных. Всегда интересно искать в своем герое грани малозаметные, неожиданные, противоречивые. Эта сложность соответствует нашему сегодняшнему пониманию человеческой психики.

Образ — это я

Безусловно, все, о чем я говорю, можно отыскать и в актерских работах прошлых лет. Новое же заключается, на мой взгляд, в том, что сегодня эти черты стали более типичны, они обозначают не только индивидуальность, но и более широкое понятие — «современный актер».

Сегодня в решении образа актер еще чаще, еще открытее, последовательнее, иногда демонстративнее идет от себя, от свойств своего характера, от своей художнической позиции. И это значит, что он не перевоплощается без остатка, не отказывается от своей индивидуальности, замещая ее привнесенными извне, взятыми напрокат душевными свойствами, но ищет и находит **в себе** те черты, которые требует от него роль.

Если говорить о моих работах, то я всегда старалась идти этим путем — от себя.

Героиня «Дневных звезд» для меня как актрисы — не Ольга Берггольц. Это вообще Поэт. Это, если говорить о моем самочувствии в образе, я сама, Алла Демидова, в тех обстоятельствах, которые заданы сценарием. Поиски этого характера были прежде всего поиском ответа на вопрос: как бы я, лично я, поступила, будь у меня дар поэта, выпади мне на долю те же испытания, что и героине фильма.

И Мария Спиридонова в картине «Шестое июля» наверняка отлична и сознательно отлична от той Спиридоновой, какой она была на самом деле. Я не искала точного портретного сходства, не клеила парик, не красила волосы. Я представляла себя — какой я могла бы быть, будь я на месте Марии Спиридоновой с ее фанатической верой в идеи левых эсеров, с той же убежденностью, что избранный ею путь борьбы единственно возможный и верный. Лишь определив это, я могла браться за иную, более глубокую задачу роли — показать и невозможность и неверность пути, по которому предлагала идти Спиридонова.

Мне легче говорить о своих ролях, но я могла бы привести в пример и других актеров. Скажем, Кирилл Лавров. Он почти никогда не меняет внешность, не терпит наклеек, не клеит бород. Я спрашивала у него недавно: почему? А потому, что если он приклеит бороду, то будет чувствовать себя не тем героем, которого ему нужно играть, а попросту человеком, приклеившим бороду. Я говорю здесь вроде бы лишь о «кухне» актерского ремесла — о гриме, о приспособлениях, о самочувствии в образе. Но с этого начинается разговор о правде — правде поведения, правде характера и, в конечном итоге, правде тех больших гражданских идей, которые призван нести своим искусством современный художник.

«Непринужденность» или «органичность»?

Вряд ли кто будет спорить с тем, что органичность — необходимое условие игры актера. Но, по-моему, само это понятие глубже, чем просто «непринужденность»,— это прежде всего ощущение безусловной правды поведения. Недавно я спорила с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским. Мы говорили об актерской профессии, и он очень ругал меня за «Дневные звезды». За то, что я «играю», «показываю», за то, что я «неорганична». Он прямо сказал, что очень не советовал Илье Авербаху снимать меня в «Степени риска», он не верил, что я могу быть на экране естественной, искренней.

С этими упреками я не могу согласиться. Не потому, что не вижу недостатков в своей работе — они мне отлично известны,— но потому, что убеждена в необходимости более сложного понимания органики в игре современного актера.

Вспомним «Девять дней одного года». Смоктуновский и Баталов были первооткрывателями в нашем современном кинематографе. Столкнувшись с характерами незаурядными, человечески значительными, они шли в их раскрытии от себя, от свойств своей индивидуальности, они полностью растворялись в образе, сливались с ним. То, как они играли ученых в картине М. Ромма, было «до мурашек» по-новому. Но это было восемь лет назад...

Думаю, что те же роли сейчас надо было бы решать сложнее. Потому что настала пора рассказать об Ученом не только как о человеке, которому не чуждо ничто человеческое.

Не знаю, как другим, но мне **ни** разу в жизни не доводилось встретить интерес-

ных, значительных людей — больших писателей или крупных ученых,— которые были бы легкими, непринужденными в общении, даже если они казались такими на первый взгляд. Потому что их индивидуальность слишком яркая, обособленная. Такие люди чаще всего бывают несколько замкнутыми. Они или покоряют себе окружающих в силу незаурядности своей личности, или как бы отгораживаются от тех, кто им неинтересен, каким-то внутренним барьером. Вот такой, в частности, представляется мне Ольга Федоровна Берггольц. Такой я и старалась сыграть героиню «Дневных звезд».

Бывает, фразу, написанную в сценарии, трудно произнести — она какая-то жесткая, деревянная, так в жизни не разговаривают. Это может быть потому, что диалог скверно написан. Но может — и по другой причине. В фильме, где взяты небудничный характер, неординарные судьбы, вот такая колючая, неудобная, трудночитаемая речь может работать на образ, выражать его суть, его необычность. Так вот то, что показалось Иннокентию Михайловичу Смоктуновскому неорганичным,— было сделано сознательно. Это свойство самого характера героини, каким я его представляла, а не манера актерского исполнения. Кстати, я видела материал фильма «Чайковский» и должна сказать, что Смоктуновский в этой картине сам идет тем же путем. Его Чайковский — совсем не легкий человек с открытой настежь душой. Это сложная, большая, в чем-то и противоречивая личность.

Как же к ней подступиться актеру?

Недавно я смотрела фильм, в котором играл литовский актер Регимантас Адомайтис. Я мало видела его на экране, никогда не встречала в жизни, но почему-то подумала: какой умный актер! Потому что за образом чувствовалась индивидуальность интересного, мыслящего человека, способного смотреть на мир своими глазами.

Доступный актеру диапазон ролей, помоему, и измеряется масштабом его личности.

Мне кажется, если индивидуальность актера бедна, духовный мир узок, кругозор ограничен — это скажется в образах, которые он воплощает. Особенно если это крупные, проблемные образы. Сложный духовный мир человека наших дней, в судьбах которого преломляются значительные, конфликтные и тревожные проблемы времени, требует от актера, чтобы он сам был на уровне этих проблем, чтобы он мог встать вровень со своими героями.

Галилей, академик Флеров и профессия актера

Сейчас на экране все чаще появляются исполнители-непрофессионалы. За рубежом, скажем — у Феллини, у Пазолини, у нас — в фильмах Марлена Хуциева, Андрея Михалкова-Кончаловского. Причем непрофессионалам доверяют не только небольшие эпизоды, характерные сцены, но и центральные проблемные роли. Например, я слышала, что Эльдар Рязанов собирался снимать в роли Сирано де Бержерака одного известного поэта.

Эти поиски еще раз говорят о том, как возрастает значимость самой человеческой личности в сегодняшнем кинематографе. И все же, хотя так важна сейчас на сцене, на экране человеческая индивидуальность, она одна, сама по себе, не может восполнить отсутствие таланта, актерского мастерства, техники, школы.

Возьмем такой маловероятный пример: брехтовского Галилея согласился играть академик Георгий Николаевич Флеров. Как получится у него эта роль? Георгий Николаевич очень интересный человек, в нем буквально все вызывает восхищение — интеллект, широта мышления крупнейшего ученого-физика, прекрасная способность понимать искусство. И тем не менее, я думаю, что Галилей у академика Флерова не получился бы.

Георгий Николаевич, я заранее прошу извинить меня, но если вам когда-нибудь попадутся на глаза эти строки, сочтите их не праздным домыслом, а рабочей гипоте-

зой. Я не сомневаюсь, что каждый кусок роли вы играли бы предельно искренне, выстраданно, со всей силой и болью души. А профессионал так играть не будет. Он знает механику зрительского восприятия, он умышленно какие-то места роли пройдет в полсилы, между прочим, не по правилам, может быть, даже намеренно плохо. А потом в кульминационный момент захватит внимание зала эмоциональным ударом, взрывом, накалом страсти, чувства, мысли — полной мерой самоотдачи, самовыявления.

Но даже и не обладая даром «открытого нерва», профессиональный актер сможет восполнить этот пробел своими, не менее убедительными красками.

Не так давно на кинопробах я была свидетельницей вот такого абсолютно профессионального актерского контроля над собой. Актер понимал, что образ, который ему предстоит воплотить, на много градусов выше возможностей его собственного темперамента. Он понимал, что где-то это несоответствие неизбежно откроется зрителю. Но тем не менее он не обходил эти опасные для него места роли. Он находил для них иное решение — не выплескивал страсть, а играл в свойственной ему мягкой, сдержанной манере. А режиссер не понимал этого, не хотел считаться с индивидуальностью актера. Он требовал игры «на открытом нерве». И когда актер уступал режиссерскому нажиму, обнаруживалась кричащая фальшь — прекрасный, взыскательный, по-настоящему современный художник казался пришедшим со сцены старого провинциального театра.

Суд над образом

Для меня современная школа актерской игры являет собой как бы синтез школы переживания и школы представления. Это то, что называют брехтовским «отчуждением». Здесь актер существует как бы в трех измерениях. С одной стороны, он рассказывает зрителю о своей роли. С другой — в ходе повествования он может переключаться и полностью переживать те чувства героя, о которых рассказывает. И, в-третьих, он как человек, личность комментирует свою роль, выражает свое отношение к ней и ко всему происходящему.

В самой этой триаде — активность отношения актера к своему материалу, а одновременно и к миру, который он постигает, осмысляет, вместе со зрителем ищет пути его преобразования. Иными словами, в современности актерских принципов как таковых должна быть прежде всего проявлена современность самой позиции художника.

Такой сложной алгебры актерской работы требует современная драматургия. Ведь, скажем, та же «Жизнь Галилея» Брехта — пьеса необычайно многоплановая. В ней сплетены размышления и об отдаленной от нас веками судьбе самого Галилея, его конфликте с инквизицией, и о судьбах ученых третьего рейха, и провидение духовной драмы ученых нашего столетия, таких, как Оппенгеймер. Из этого совмещения многих пластов вырастает обобщающая мысль пьесы — она обращена ко всему человечеству. Это пьеса об измене Человека своему призванию и своему долгу.

И вот, возвращаясь к Флерову, я убеждена, что обобщение у академика-актера не получилось бы. Мы увидели бы на сцене конкретного человека — Флерова, с его конкретными проблемами. И несмотря на всю значительность его индивидуальности, результат оказался бы парадоксально мелким, не трагедийным. И точно так же не получился бы у известного поэта Сирано. Это был бы сам поэт. А его мы уже знаем по стихам. От образа же Сирано мы ждем совсем иного.

Понимаете, актеру необходима не только способность войти в образ, но и умение стать над образом. К примеру, Максимиллиан Шелл — великолепный, умный, сильный и темпераментный актер. Но он порой злоупотребляет истерикой. Это нетрудно — накачать себя, разбередить — и зритель уже захвачен правдивостью чувства. А есть правда более высокая. Для нее нужно

подняться над истерикой, над слезами. Взглянуть на них сверху. Сделать то же, но сознательно.

Но если личность актера так значима сегодня в его профессии, если свойства своих героев он находит в самом себе, то как быть с ролями отрицательными? Как, допустим, я, советская актриса Алла Демидова, могла ощутить в себе и выявить те черты, которые помогли мне создать образ убежденной, ярой фашистки Анжелики в приключенческом фильме «Щит и меч»?

И тут я должна была прежде всего проследить мотивы ее поведения и истоки ее убеждений, должна была понять, почему она поступает именно так и не иначе.

Зачем нужна актеру эта вера во внутреннюю правоту своего отрицательного героя? Ни один преступник не назовет себя виновным. Если человек считает себя дураком, он уже не дурак. Если кто-то говорит, что он преступник, то это значит, что он и преступник, и человек с комплексом вины.

Принимаясь за отрицательную роль, я пыталась представить, почему для героини единственно возможна, в этих условиях правильна такая линия поведения, такое отношение к миру. Это было необходимым этапом для того, чтобы прийти к конечному результату — разоблачению зла. Значит, мне нужно было — для себя — оправдать свою героиню, а потом уже попытаться раскрыть ее истинную сущность.

Каким путем?

Поищите в себе — и вы найдете крохотную, необходимую вам для роли теневую грань.

Оттолкнувшись от каких-то таящихся во мне, пусть даже самых мельчайших крупиц недоброго, я могу мысленно беспредельно расширить их, уверовать в них, и эта вера, соединенная с актерской техникой, поможет создать образ фанатичной нацистки. Если же в этой роли была бы видна лишь моя ненависть к киногероине, вряд ли было бы убедительным и итоговое разоблачение.

Мера накала

Техника актерской игры в кинематографе во многом отлична от театральной. Разница начинается уже с процесса репетиций. Для меня в театре каждая репетиция должна идти на полную мощность, на полную самоотдачу. Достаточно мне один раз сыграть «в полноги», чтобы перечеркнуть накопленное прежде. Жесткое требование наполненности театральных репетиций вызвано тем, что в ходе их актер вырабатывает условный рефлекс.

Я не могу надеяться на свое актерское самочувствие в день спектакля, не могу быть уверена, захочется или не захочется мне в этот вечер, предположим, плакать. Поэтому условный рефлекс необходим. На этой фразе, на этом движении я должна плакать — и обязательно каждую репетицию. Тогда на спектакле в нужное мгновение у меня уже непроизвольно появятся слезы.

В кино же условный рефлекс не нужен. Я должна дать полный накал чувств тогда, когда он понадобится режиссеру. Сию минуту. А значит, актеру прежде всего необходима воля, способность волевым усилием быстро привести себя в нужное состояние. Я могу вести репетицию в четверть силы, только намечая контуры чувств, и уже потом, перед камерой, в момент съемки наполнить их всей доступной мне энергией.

Поэтому мне кажется, что в смысле эмоциональной наполненности игры кинематограф предъявляет к актеру более жесткие требования, чем театр. Если ты пришел на съемку пустым, экран, в особенности его крупный план, тебя тут же выдаст. (Хотя, надо признаться, в кино есть множество технических приспособлений, которые помогают скрыть эту пустоту.)

Помню, какое ошеломляющее впечатление произвел на меня Николай Симонов в «Моцарте и Сальери». Когда поднялся занавес, он молча стоял в глубине сцены спиной к зрителю. Долгая, изматывающая, неподвижная пауза как будто гипнотизировала зал. А потом Симонов внезапно по-

ворачивался и буквально выстреливал в зал: «Нет правды на земле!» Он как будто бил этой фразой зрителей, он обвинял их: вы виноваты в том, что нет правды на земле! Думаю, в кино так сыграть было бы нельзя. Актеру явно помогало непосредственное ощущение зала, живого зрителя, к которому он обращался.

Вот я смотрела «Братьев Карамазовых». И испытывала ощущение необычайно противоречивое, двойственное. Как актрисе мне было понятно, какой гигантский труд вложен в фильм, насколько искренне, сильно, страстно играли, к примеру, Ульянов и Лавров.

Чтобы подняться до того накала, на котором они играли, мне нужно было бы разворошить себя немыслимо — похоронить в душе всех родных, друзей и просто знакомых. Но, как зритель, я не могла отделаться от ощущения какой-то неправды в актерской игре. Экран, и особенно крупный план, не воспринимает такой интенсивности чувства, такой меры страсти. Актер играет искренне, а ему не веришь. Это слишком много. Это сыграно не на сто, а на двести процентов.

Так и в жизни иногда бывает. Скажем, какая-то незнакомая женщина плачет на улице, кричит громко, некрасиво, истерично — у нее настоящее глубокое горе, а ее не жалко. Потому что ее поведение идет вразрез быту, ритму окружающей жизни, всему происходящему рядом. А если бы жизнь «срежиссировала» каким-то образом атмосферу вокруг нее, настроила на внимание к горю, ей бы очень сочувствовали.

Точно так же и режиссеру необходимо умение находить средства, подготавливающие зрителя к восприятию экранного действия. Неверно заданная среда — и все усилия актера оказываются напрасными.

У меня так было в одной из начальных сцен фильма «Живой труп». Я, Лиза, возвратилась от ворот дома, где мой муж гуляет с цыганами, прошу Каренина передать ему письмо, остаюсь одна, и на глазах у меня выступают слезы. И ситуация действительно жалостливая — женщину бросил муж. Но крупный план плачущей героини возник неподготовленно, неорганично, внимание не сфокусировано на нем, а, наоборот, распылено тысячей мелочей, и фальшь окружающей атмосферы разрушает зрительскую веру в правдивость чувства.

Все эти вопросы — отбора, атмосферы действия, соотнесенности с ними стилистики актерской игры — подводят к проблеме жанра.

«Жестокие игры на черном дворе»

Образ, который создает актер,— не механический слепок с действительности. Рисунок характера всегда как бы увиден сквозь призму жанра. Возьмем простейший пример. Б. Захава сыграл Кутузова у Бондарчука в «Войне и мире». И. Ильинский тоже сыграл Кутузова — у Рязанова в «Гусарской балладе». Эти образы нельзя поменять местами, они не взаимозаменяемы. Взят один и тот же исторический характер, а на экране два совершенно непохожих рисунка образа. Один выдержан в ключе героической комедии, другой задан стилистикой экранизации многопланового философского романа.

Я замечала, кстати, что многие профессиональные режиссеры, особенно театральные, не терпят слова «жанр», хотя в практической работе очень точно помогают актеру найти рисунок, соответствующий стилевому характеру постановки. Нелюбовь эта, возможно, вызвана тем, что границы классических жанров — комедии, трагедии, буффонады и так далее — становятся все более тесными для современной драматургии. Жанры смешиваются, взаимопроникают, на их стыке рождаются новые — они имеют свои границы, хотя пока не имеют названий.

В Театре на Таганке у нас есть спектакль «О том, как господин Мокинпотт от своих злосчастий избавился» по Петеру Вайсу. Когда мы ставили эту пьесу, то жанр ее определили так: жестокие игры на черном дворе. Определение, конечно, не научное.

Но точность терминологии — дело критиков. А для работы эта формула оказалась очень удобной — сразу стало понятно, по каким правилам играть.

Ступенька в неведомое

Кинематограф проникает во все новые и новые области жизни, ищет неосвоенные пути воздействия на зрителя и одновременно ставит перед актером все более сложные стилистические задачи. Он углубляется в сферы сознания и подсознания, явь на экране сталкивается с миром воображаемым, искусство начинает исследовать процесс творчества. Все эти вторжения в новые области очень сложны для актерского воплощения. Сложны именно в силу неясности — как же играть?

В «Дневных звездах» мы долго не могли определить стилистику сцен видений Ольги, связанных с детством, Угличем, историей убиения царевича Димитрия. Что сами по себе значат эти видения? Воспоминания? Нет, Ольга никогда не жила в XVI веке, не видела ни убитого царевича, ни народного мятежа, ни казненного колокола. Нечто потустороннее? Нет, здесь нет никакой мистики. Галлюцинации? Тоже нет. Это не бред измученной голодом героини — ее видения материальны и осязаемы. Это поэтические видения, мгновения, когда Ольга творит свои стихи, когда образы растут в ней и превращаются в явь. В эти минуты Ольга как бы существует в двух измерениях — в реальном блокадном Ленинграде и в мире своих поэтических образов.

И такое определение сути этих сцен сразу помогло найти ключ к их решению.

Вот осажденный Ленинград, голод, холод, и вдруг дверь распахивается, и в комнату из мира воспоминаний врывается сестра Муська с собакой, и я иду вслед за ними в детство. Я спускаюсь по лестнице — это все показано зримо, реально, но иду неуверенно, словно не знаю, будет следующая ступенька или нет. Не так ли рождаются стихи: каждая строка — ступенька в неведомое...

Есть жанры, которые пока еще очень трудно даются кинематографу. Например, та же комедия. В театре ее сыграть гораздо легче. Помогает присутствие зрителя, живой контакт с ним. Даже если у актера что-то не получается, возникают какие-то шероховатости, неровности — это не мешает. Напротив, даже помогает. Аудитория внутренне стремится помочь актеру и самой настроенностью на соучастие с избытком восполняет то, что ему не удалось. Иногда даже умышленно делаются накладки.

Особенно сложно в кинематографе обстоит с трагедией. Да и театр не знает, как сейчас ее играть. Еще, по-моему, не найден верный камертон, та мера условности, которой зритель не будет шокирован.

Правда, сейчас трагедия нащупывает пути к соединению с другими жанрами. Это не всегда получается, но мне кажется, что-то интересное достигнуто в «Шестом июля». Эта документальная драма в некоторых своих аспектах приближается к трагедии. Я постоянно помнила об этом, работая над образом Марии Спиридоновой.

У нее незаурядный масштаб личности: убежденность, фанатическая одержимость мыслью о революции — той, какую она хотела видеть, какой она себе ее представляла. У нее и трагическая вина — полагая, что борется за революцию, она на деле выступает против революции, предает ее. У нее есть и готовность взять на себя всю меру ответственности. Она не боится крайних решений: террор, мятеж, восстание. У нее талант оратора, захлестывающая, заражающая других сила страсти. Ведь это же факт, что после выступления Спиридоновой больше половины зала съезда пошло за ней. И нужны были ум и воля такого исполина, как Ленин, его непреклонность, способность убеждать, чтобы вернуть эти голоса.

Поэтому я и старалась вести роль Спиридоновой на трагедийной высоте, в полный рост, чтобы зритель ощутил всю опасность заговора и всю меру значения победы, которую одержал Ленин.

В сценарии речь Спиридоновой на съезде была написана почти по стенограмме — с лозунговой, лобовой прямолинейностью.

Я предложила отойти от текста сценария, сделать упор не на эсеровские лозунги, которыми сейчас не тронешь аудиторию, а на моральные проблемы: мол, у нас на руках раненый товарищ, а мы его бросаем врагу, насилуют наших сестер, убивают братьев, а мы боимся вступиться за них. Мне кажется, такая перестановка акцентов и допустима и правильна. Это ближе нам: современному зрителю, современному актеру.

Мне рассказывали, как смотрели «Шестое июля» на Кубе. Аудитория исключительно восприимчивая, эмоциональная. Речь Спиридоновой, ее страсть, ее темперамент захватили зрителей. Ее слова, казалось, были прямо обращены в современность. Когда заговорил Ленин, зрители были еще под впечатлением речи Спиридоновой. Многие продолжали аплодировать ей. Но Ленин говорит долго, Ленин заставляет себя слушать, он убеждает. И зал затихает, зал напряженно вдумывается в смысл его слов. И когда Ленин кончил речь, поднялся шквал аплодисментов. На этот раз эти аплодисменты говорили о том, что спокойная трезвость Ленина оказалась убедительнее исступленной «революционности» Спиридоновой. Зритель, активно вовлеченный в самое существо спора, соучаствовавший в нем, сам пришел к пониманию правды, заключенной в ленинских словах. Значит, роли были сыграны верно, акценты расставлены правильно.

Талант зрителя

Способность аудитории понимать искусство оказывает на актера огромное влияние. Не только актер воспитывает зрителя, но и зритель воспитывает актера. Возьмем простой пример. Два молодых актера оканчивают училище. Один из них, способный, талантливый, подающий большие надежды, попадает в плохой театр. А плохим я считаю тот театр, у которого нет своего зрителя, куда народ идет случайно, потому что билеты легче достать. И вот актер играет хорошо, а зрители его не принимают, им больше нравятся грубые краски, рассчитанные на невысокий вкус шутки. И поначалу актер понимает, что он играет лучше своих партнеров, хотя им и выпадает больший успех. Но актер не может жить без поощрения, как смычок без канифоли, — таково уж свойство профессии. И он постепенно начнет подстраиваться под зрителя — будет играть умышленно грубее, умышленно ниже своих возможностей. А пройдет два-три года, и он уже перестанет понимать, что играет грубо. Он уже и при желании не сможет играть иначе. Он просто станет плохим актером.

А другой актер, обладающий средним талантом, попадет в хороший театр. Туда, где есть своя сложившаяся взыскательная аудитория. И она будет воспитывать актера, заставлять его искать более тонкие краски, нешаблонные решения, от спектакля к спектаклю играть лучше и лучше.

Именно такое активное общение со зрителем обогащает актера. А встречи, где только дарят цветочки и кланяются со сцены, проходят впустую. Скорее даже мешают. Однажды я выступала перед зрителями в Воронеже, а после встречи какой-то человек подошел ко мне и сказал: «Как жаль, что вы выступали. Я представлял вас Актрисой, а вы оказались обыкновенной женщиной». Это наивные слова, но в них есть и серьезный смысл.

В воображении зрителя из суммы увиденных ролей актера как бы вырастает образ его самого. И обаяние этого образа не нужно разрушать — оно помогает зрителям воспринимать и последующие работы актера. Впечатление от одного неудачного выступления может наложиться на его роли, снизить интерес к ним. У Маяковского есть фраза: «Я поэт. Этим интересен». К своей актерской профессии нужно относиться так же: я актер, этим интересен. Судите обо мне не по тому, как я умею складно о себе рассказывать, а по моим ролям.

...Но гражданином быть обязан

Русская актерская школа во всем мире всегда считалась и сейчас считается лучшей. Потому что наши актеры не боятся идти на риск. Я могла бы назвать многих прекрасных западных актеров, которые работают только наверняка, никогда не переступают проверенных рамок своей индивидуальности. Жан Габен, например, каким он был в своих фильмах двадцать лет назад, таким сейчас и остается. Или Генри Фонда. Пожалуй, только Марчелло Мастроянни смелее других. Он рискует, часто берется не за «свое». У него может получиться и хорошо, и плохо, но уж если хорошо — то по-настоящему. А искусство не может быть без риска. Нужно расшибать лбы, больно расшибать — только так открываются новые пути.

Я говорила здесь больше о чисто профессиональных сторонах работы современного актера. Но все они в конечном счете выливаются в гражданственное содержание его творчества.

И для меня быть современным актером — это прежде всего значит быть гражданином, быть художником со своей неравнодушной позицией и к своему искусству и ко всему в мире. Это значит искать ответ на сложнейшие современные вопросы — пусть даже не доведется своими ролями ответить на них, но важно хотя бы задать себе эти вопросы.

Время, в которое мы живем, требует от актера работы в полную меру сил, требует истинного совершенствования своего таланта, своей личности. Требует быть на уровне тех больших идей, которые движут сегодняшний мир. Современному кинематографу под силу выразить эти идеи. Не просто рассказать о них, но наполнить их художнической страстью, беспокойным биением мысли, дыханием убежденности и правды. Только тогда эта правда увлечет зрителя.

Современный актер должен обращаться к творческому началу зрителя, давать ему возможность доигрывать, довоображать, не только слышать текст, но и понимать подтекст. И если актер несет в своем творчестве большие гражданские идеи, то, вовлекая зрителя в самый процесс творчества, он требует и от него растить в себе гражданина.

Записал А. ЛИПКОВ

„Первые страницы"

Михаил Ильич Ромм вместе с молодыми режиссерами Сергеем Линковым и Константином Осиным работает над документальной картиной, которая называется «Первые страницы», и рассказывает о тех, кто впервые в советском искусстве прикоснулся к образу Ленина.

— Это будет прежде всего картина об эпохе — искусстве двадцатых и тридцатых годов, — рассказывает М. И. Ромм,— о ленинской теме в искусстве этих десятилетий — в кинематографе, литературе, может быть, в живописи и скульптуре. В фильм войдут и документы времени — хроника, и живые свидетельства тех, кто работал над ленинской темой, о примечательных случаях в жизни каждого из нас, связанных с воплощением образа Ильича. Слова С. Юткевича, М. Штрауха, Г. Александрова, Б. Волчека, Б. Тенина помогут вернуть нам это время. В картину, вероятно, войдут и кадры ленинской хроники. Без них не обойтись, рассказывая о художниках, которым посчастливилось воплощать образ вождя. Каждая глава фильма будет посвящена одному из тех, кто работал над ленинской темой...

Творческая лаборатория

Л. Рыбак

Сергей Герасимов в работе и в размышлениях

Очерк третий. Характеристики и характеры

— Режиссура, — сказал однажды Герасимов, — может быть измерена усилиями, которые необходимо затратить, чтобы определенную идею облечь в определенную форму, то есть выразить...

Что-то очень уж просто, подумал я. И неспецифично: всякий рабочий процесс объемлется этой формулой. Но вспомнил поэтическую строку: «Мой труд любому труду родствен», — и успокоился. Смотрю на творчество, как на работу, да будет так. Пусть Герасимов затрачивает усилия, я их измерю — разделим, значит, обязанности. По мере надобности обменяемся мнениями — уточним на конкретном примере конкретный смысл понятия «режиссура».

«Комната Лены». Я писал в предыдущем очерке об этой декорации, выстроенной на натуре, в Байкальске. Там снималась единственная в зимней экспедиции игровая сцена — большой эпизод, разговор Лены с отцом. Нелегкий разговор героев, нелегкий диалог для исполнителей.

...Ранняя весна, капель за окнами. Бармин после долгого отсутствия возвращается в Байкальск с какой-то далекой зоостанции. Много перемен находит он. Завершается строительство целлюлозного комбината — эта новость не порадует Бармина. Лена повзрослела, работает библиотекарем и живет теперь в маленькой комнатке, примыкающей к читальне, — и с этой новостью надо как-то освоиться. Приглядываются друг к другу отец и дочь, отвыкли немножко.

Встретились радостно, а через несколько минут едва не рассорились. Заговорили о байкальской проблеме: Лена подобрала для отца вырезки из газет — дискуссионные статьи. Тот полистал, нашел в какой-то статье критический выпад в адрес Черных: начальника строительства упрекали в «раздувании проблемы очистных сооружений». Бармин не мог знать, что в его

П р о д о л ж е н и е. Начало см. в № 8 и 11 за 1969 год.

отсутствие произошли еще кое-какие перемены: Лена полюбила Василия Черных. И, конечно, ей обидно было слышать, как отец, поминая Черных, иронизирует: «Поди-ка, трудно ему — с двух сторон наседают». Лена отвергла иронию: «Да, ему трудно».

И тогда (цитирую сценарий):

«Отец поднял взгляд, блеснувший сухо и жестко:

— А это удел каждого, кто пытается угодить и нашим и вашим.

— Погоди, папа,— проговорила Лена глухо и отчужденно.— Я не понимаю, о чем ты? Как это нашим и вашим?

— Ну, тем, кто был за и кто против.

У Лены перехватило дыхание:

— Ты говоришь так, как будто он все это сам придумал!

— Но выполнил-то он!

Губы у Лены побелели:

— Это не одно и то же.

Отец встал:

— Нет-с, уважаемые, это совершенно одно и то же. И в этом все дело!

Они стояли друг перед другом, такие непримиримые и такие похожие...»

Давным-давно, еще на пробах, Сергей Аполлинарьевич, рассказывая о своем замысле, приводил в пример этот диалог, как прямо передающий главную идею картины. Восклицал: «Но выполнил-то он!» Парировал: «Это не одно и то же...» Нравственный аспект важной общественной проблемы, тема долга, личной ответственности, антипрагматистский призыв автора (я уже подробно писал об этом, сейчас ограничиваюсь напоминанием) — все это концентрируется здесь, в нескольких репликах, с публицистической прямотой, открыто. Однозначно, но неодносложно: прямолинейность требований Бармина корректируется возражениями Лены. Причем корректировка незамкнутая: зритель должен додумать услышанное.

Я присмотрелся к сценарной записи эпизода. Автор отнесся с особым вниманием к центральной части диалога — к разговору о байкальской проблеме, об ответственности исполнителя. Правда, некоторые ремарки условны («Губы у Лены побелели» — это, разумеется, не подлежит экранному воплощению, тут, наверное, появится иной визуальный эквивалент. Помнится, в одном фильме режиссер в кульминационный момент позволил герою эффектно поседеть в кадре, но в герасимовской стилистике такой трюк невозможен).

А начало эпизода невразумительно для читателя, как коротенький, с пробелами пересказ. В авторской небрежной речи обозначены место и время, но ни реплики не написаны, ни ремарок к действию нет (библиотека, весна, капель — вот и все почти). И в финале запись упрощена, в конце есть нечто любопытное: эмоциональный взрыв центральной части диалога, не разряжаясь, сменяется иной напряженностью. Еще страсти не остыли, еще пламя полыхает, а уж сценарист по соседству второй пожар учинил. Зачем?

Ясно пока одно: только самое главное в эпизоде — несущее основную идею фильма — автор выписал, определил полно. Так что передо мной оставалась возможность наглядно проверить справедливость герасимовской формулы: вот определенная идея, высказанная в чистом виде, остается выяснить, какие усилия понадобятся для того, чтобы ее выразить, облечь в определенную форму.

●

Эпизод этот снимали в самые последние дни зимней экспедиции. Но с первых же дней началась подготовка: в свободное время, в воскресенье, в праздничный день 8 Марта и в те часы, когда группа бывала занята не требующими режиссерского вмешательства приготовлениями к съемке какого-либо очередного объекта, Герасимов с актерами — Олегом Петровичем Жаковым и Наташей Белохвостиковой — репетировал сцену.

Если бы нужно было рассказать о подготовке к съемке во всей полноте, о движении замысла к экрану по всем стеж-

кам-дорожкам, я не обошелся бы без описания работы художника, операторов, других членов съемочной группы. Объем понятия «воплощение» лишь частично замещается понятием «режиссура». И действия самого режиссера отнюдь не ограничены работой с актерами. Однако сдается мне, что в данном случае правомерен избирательный подход: наиболее важное обнаруживалось на репетициях и закреплялось здесь же. Да и индивидуальность Герасимова-режиссера более всего раскрывается в его непосредственном общении с актерами.

●

Первая встреча, как и последующие, проходила в иркутской гостинице, в номере у Сергея Аполлинарьевича. В 150 километрах, в Байкальске, группу ждала декорация, но невозможно ездить так далеко, чтобы репетировать на месте. В декорации только снимали, и перед съемкой репетиции были технические.

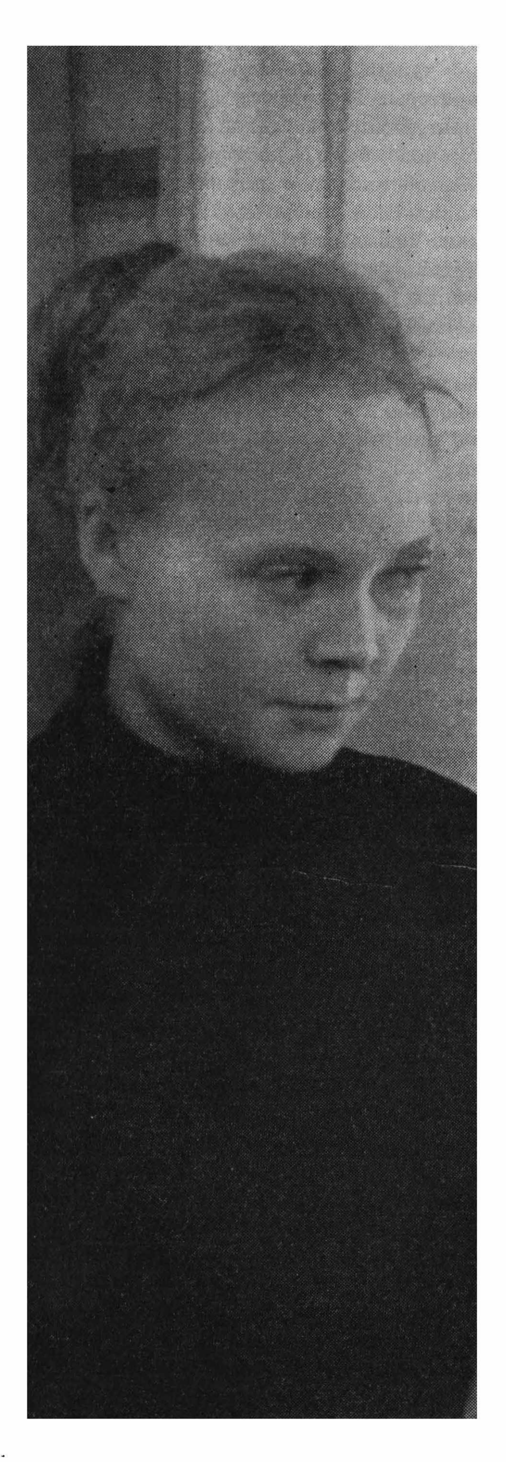
Начальный этап у Герасимова — по преимуществу генерализация задачи: режиссер не столько старается привязать актеров к ситуации, сколько раскрыть смысл сцены, соотнести эпизод с общим замыслом картины, представить данный момент в его значении для всей жизни героев. Делается это исподволь, без поучений, без подчеркиваний — в беседе, в дружеском разговоре.

Сидят за столом режиссер и актеры. Сценарий — в стороне. Наташе Белохвостиковой текст не нужен: наизусть выучила все реплики — и свои и партнера. И Олегу Жакову текст не нужен: он ничего не учил — не по склонности к импровизации, а потому, что опыт избавляет от необходимости делать лишнюю работу. В кинематографе, чего уж тут скрывать, к тексту роли относятся далеко не так добросовестно, как в театре. Что-то запоминают на ходу, а чего-то не стараются запоминать, предполагая возможность изменений. Быть того не может, чтобы, к примеру, Герасимов в своем собственном сценарии ничего не менял, ведь режиссеры и с чужим сценарием не особенно церемонятся... Герасимову на первой встрече с актерами тоже текст не был нужен — ему надо было с людьми поговорить.

Он обстоятельно рассказывает Жакову о байкальской проблеме. Потом Жаков, недавно побывавший в Карелии, зло и с обидой рассказывает, как засорены тамошние реки: «Белые от химии, представляешь? Молочные реки в кисельных берегах — такая, понимаешь, сказка. Мусор, вонища!..» Распаляются оба, запах вредоносной химии не приемлют, о природной чистоте говорят, как об условии, без которого нет нравственной человеческой чистоты. Вдруг Герасимов замечает: «А ведь ты здесь живешь». — «Где?» — «У озера». — «А-а, ну да... А что?» — заинтересованно откликается Жаков. Сергей Аполлинарьевич поясняет: «Здесь твоя родина, здесь твое дело. И вот сюда понаехали эти самые Черных, пришлые люди, — это, конечно, преувеличение, но ты преувеличиваешь, таков ты есть — да, стало быть, явилось чужое племя, им все едино — не здесь, так в другом месте понастроят всякого, А ты весь здесь, тут всё твое...» — «Мое, правильно...»

«И дочка твоя, — говорит Герасимов, — хорошая дочка, когда вырасти успела?..» Наташа сидит молча, прислушивается к затейливо переплетающемуся разговору. Герасимов указывает на нее Олегу Петровичу, говорит о Лене: беда-то не приходит одна, вот и дочка, единственное родное существо, — надо же! — Черных полюбила. Опять он, пришлый этот человек. Вот где буря страстей должна родиться — ярость отцовская. Да, не удержишь девчонку — уходит Лена, уходит.

Наташа поежилась, сжалась в комочек — то ли Лене уходить неохота, то ли Наташе боязно стало: эту историю надо сыграть, надо суметь сыграть. Сумеет? Смотрит на режиссера. А он, даже когда взглядывает на свою ученицу, обращается только к Жакову, с ним одним разговаривает...



Я не раз следил за тем, как работает Герасимов со своими учениками — и во ВГИКе и на съемочной площадке. Разные методы у него в ходу: ученик может оказаться и в активной позиции участника, деятеля, и в пассивной — слушателя, наблюдателя. Наиболее характерна комбинация «активный слушатель». И я не ошибаюсь, угадывая по внешним приметам, как студентка Белохвостикова, внимая, что-то мысленно прикидывает, примеряет к себе, а педагог и режиссер исподтишка включает ее, всего лишь слушающую пока что, в начавшуюся работу — порождает потребность в работе. Не тормошит, не торопит. Создает этап первоначального накопления.

На занятиях во вгиковской мастерской он сказал однажды студентам: «Образование, если угодно,— это умение сохранять, ничего более». Еще раз повторил категорически: «Умение сохранять». Неплохо сказано — врезается в память. Однако допускаю мысль: через год-два Герасимов скажет своим окрепшим ученикам: «Образование — это умение не хранить то, что стало ненужным». И повторит категорически: «Умение тратить, выкидывать». Сказано древним мудрецом: есть время собирать камни и есть время бросать их.

Однако в репетиционный период время уплотняется. Юная Наташа еще готова была слушать неспешный разговор старших. Но Герасимов отодвинулся от стола, сказал: «Ну, с чего там у нас дело начинается?.. Стало быть, он в комнате, она входит, нет, вбегает... Давайте разомнемся!» Наташа поднялась: «Что я должна делать?» Вопрос не был наивным: начало эпизода, я сказал уже, едва намечено в сценарии, даже реплик нет. «Поздоровайся с отцом», — выручил Герасимов. Она взглянула на Жакова. Тот, отойдя в другой конец «полулюкса», протянул к ней руки: «Ну, здравствуй!..» Наташа, конфузясь, скомкала: «Здравствуй» — «на ты» с незнакомым пожилым человеком, фу, как неудобно!— и, огибая стол, побежала к Олегу Петровичу.

— Только не целуйтесь! — крикнул Герасимов. Начал было пояснять: — Здесь эти нежности не в чести. И кроме того, знаете, отец и дочь — особые отношения, как брат...— и примолк. Замечание было ценным, но явно излишним. Какое там целоваться! Наташа не добежала до Жакова полшага, замерла, прижав к груди руки, буквально — остолбенела. Олег Петрович подвинулся к ней, обнял, похлопал по худенькой спине и, глядя поверх нее на режиссера, закончил его мысль: «Как брат и сестра, что ли?»

Смущается девочка. Не стоит обращать на это внимание. И Герасимов продолжает, обращаясь к обоим актерам: «Да-да, меж вами братские отношения. Я видел такие семьи, в них царит удивительная близость, очень привлекательная, на мой взгляд. Трогательная без сентиментальности, глубокая и сдержанная. Я, знаете ли, когда писал сценарий, старался это усилить и наделил Барминых одним характером. Отец и дочь во всем очень похожие друг на друга — в этом, по-моему, что-то есть...»

А что, собственно, в этом есть? Я, внимательно читавший и перечитывавший сценарий, интересовавшийся прототипами персонажей, присматривавшийся к исполнителям, на которых написаны были роли, и предположить не мог, что у этих героев на двоих один характер. Может, Герасимов «два пишет, а один в уме»? Может, не выбирая точных слов, он всего-навсего старается вот сейчас соединить героев, связать их, облегчить общение между ними? Может быть, наконец, речь идет о давно задуманном едином по манере рисунке игры?.. Задаю себе эти вопросы и убеждаюсь, что истина — в утвердительных ответах на каждый из них.

Тем временем работа чуточку продвигается вперед. Герасимов просит: «Действуйте, действуйте...» Жаков еще раз притягивает к себе тугой тонкий столбик — Наташку. И она, распрямляясь, начинает — нерешительно, неловко — действовать. Вполголоса командует собой, наощупь старается найти последовательность действия: «Значит, поздоровалась я. Теперь бы еще чего-то надо... Ага, беру альбом газетных вырезок...» Неловкий ход, пустой, а Герасимов глядит молча, будто это его не касается. Наташа протягивает Олегу Петровичу книжицу с режиссерским сценарием: «Вот возьми, а? Тут все про Байкал написано — так? нет?.. Почитай пока — да?..» Она измышляет какие-то слова, обращаясь к партнеру, и одновременно спрашивает режиссера, то ли делает, что надо. Хоть бы сказал свое: «Славно, славно» — нет, молчит безжалостно, лишает привычной поддержки. О чем он думает? Может быть, о том, что куцым получается начало диалога?

Дальше дело идет полегче. Жаков принимает сценарий не только как игровой предмет, использует его максимально: вынимает из кармана очки, читает свои реплики. «Это кто ж тут загибает?..» И у Наташи уже есть, что ему ответить. Но в свой черед сбивается опытный Жаков. Он путается, когда доходит до важной реплики. «А что Чёрных?» — спрашивает он, калеча фамилию Черны́х. Осмелевшая Наташа поправляет ударение. «Ну да, Черны́х, он самый»,— откликается Олег Петрович. Собирается продолжать...

— Стоп! Славно, Олегушка,— восторгается Герасимов. — Пусть так и будет. Все, понимаешь, говорят «Черных», а ты один говоришь «Чёрных». В этом что-то есть, что-то можно предположить: вроде бы неприязненно относишься ты к этому человеку...

И на этом режиссер заканчивает первую репетицию. Заканчивает на ликовании по поводу ошибочного ударения. И... на ощущении — по-моему, у всех оно было — полной пустоты в начале эпизода. Наверное, в таком начале просто нет нужды, отсечь его можно запросто. Начать энергично: Бармин просматривает статьи, ворчит, гневается, выплескивается... и т. д. А всякие там: «Здравствуй, папа! Почитай газетку...» — порожние слова, трата экранного времени.

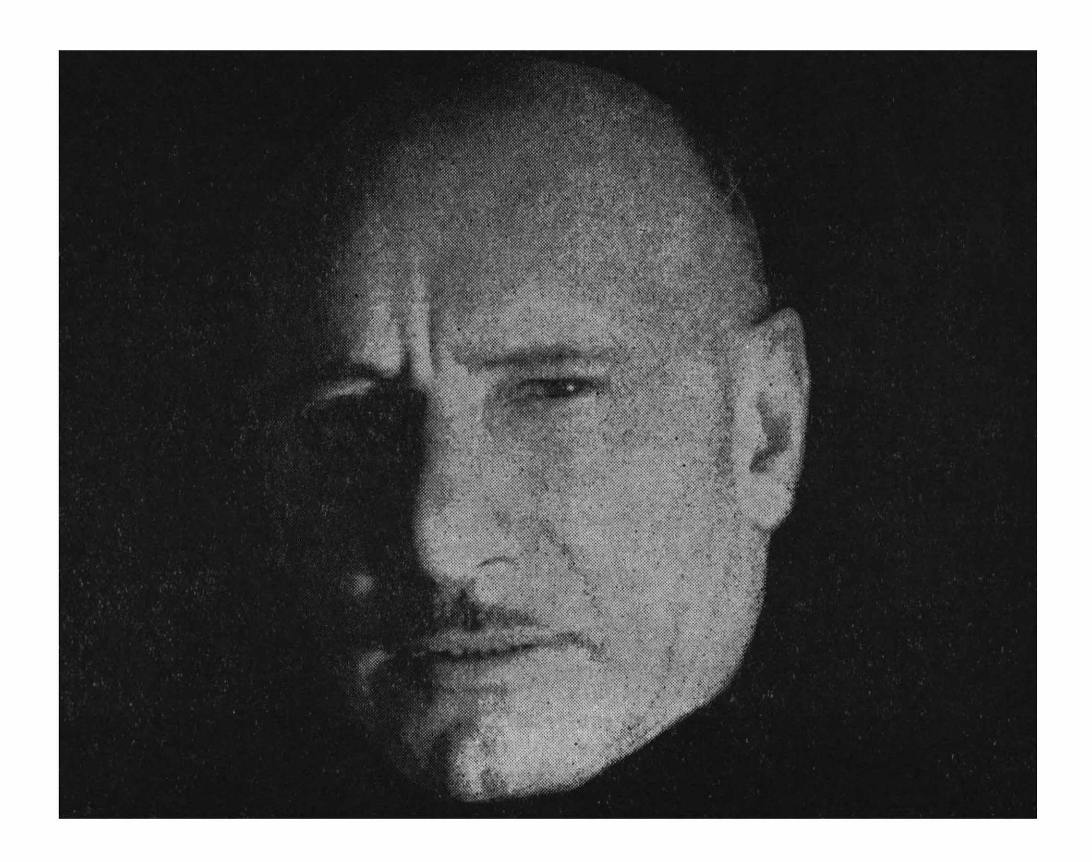
— Отсечь начало? Очень соблазнительно... Ваш совет был бы хорош, если бы выявление публицистической сути эпизода выступало как единственная задача. Или как первая и ведущая. Публицистика требует прямых решений, не мирится с камуфляжем этакого, знаете, «одомашнивания». Известную чеховскую мысль: люди просто разговаривают, пьют чай, а в это именно время самое главное-то и происходит — помните? — часто абсолютизируют и, прежде чем сказать зрителю нечто важное, приглашают героев перекусить, чем бог послал, добиваясь срастания интимного застолья с производственным заседанием... А в разговоре Барминых... Постойте, постойте, у меня в этой сцене чаепитие, представьте себе, кажется, произойдет... Так вот: если цель — прямое обращение к зрителю, то, стало быть, чаи гонять не нужно. Но разговор Барминых — отнюдь не публицистическое обращение, вовсе нет...

— А темп? — спросил я. — Темп! Ведь если я, зритель, увижу в кадре, как старик Бармин, об отъезде которого из Байкальска ранее говорится, сидит в комнате дочери, постаревший, в дорожном свитере — грим и костюм для этой сцены вы сегодня утвердили, сидит, просматривает газетные вырезки, разговаривает с Леной — и далее все как есть в сценарии, — то я и без «Здрасьте!» в начале эпизода все пойму, не так ли? Зачем же тянуть время?

— Поймете, — согласился Герасимов, — все поймут. Но разве в этом дело? Мне уже много раз, много лет приходилось выслушивать такие замечания. «Даешь темп!» Иногда я отбивался, иногда отмалчивался. Почему-то когда говорят о темпе, подразумевают высокую скорость. Зрителю некогда, схватывает он быстро, не тяни время, давай-давай. Но ведь темп может быть и замедленным! Если бы я заботился прежде всего о действии, о том, чтобы смена кадров, движение сюжета отвечали зрительской способности к восприятию, тогда надо было бы отказываться от начала эпизода, считать, что подобные затяжки действия приведут к ненужным длиннотам в фильме. Меня же интересуют подробности, мельчайшие живые подробности, я не собираюсь их укрупнять и, значит, должен дать время разглядеть их, без них нет образа. Я говорю не о так называемых выразительных деталях или, как сейчас модно изъясняться, о знаках, о системе знаков. Искусство знаков — понятийное искусство. Шифры знаковых систем не создают образа, кодированное сообщение — тоже понятие. Мне дорога фактура образа, фактура в широком смысле слова — это трудно выразить словами, но, как бы сказать, названными вами приметами (дорожный свитер, поседевшие виски) тут не обойдешься. Бесфактурность — беда распространенная, хоть и проистекает она порой от похвального, но все заслоняющего желания быть понятым, не накручивая лишку. Ну а если вам только смысл подавай, если вы смотрите на экран только до тех пор, пока не уясните общую суть, и ничего больше вам не нужно, тогда, конечно, отправляйте в срезки, в корзину и начало эпизода и конец.

— Прошу прощения, но вы себе противоречите. Я помню, на пробах вы утверждали, что стремитесь к прямому разговору со зрителем, который, мол, как раз в таком разговоре чувствует нужду, а встречи-расставанья ему изрядно надоели. Теперь же отстаиваете необходимость показать именно такую — виденную-перевиденную — встречу героев. И зачем настаиваете? Ведь у вас для этой встречи ничего особенного не придумано, актерам нечего играть.

— Сцена не дописана — это правда. Но первая репетиция мне для того-то и нужна была, чтобы поточнее измерить, так сказать, дистанцию от того, что есть, к тому, что должно быть. Я знаю: начало эпизода появится; хотя, признаюсь, туманно пока представляю себе, каким оно будет. Что же касается отмеченных вами противоречий, то вы, похоже, в тот раз неправильно меня поняли: направление работы посчитали формой выражения. Я не отказываюсь от изображения каких-либо со-



бытий или житейских обстоятельств по той лишь причине, что они не новы, — не надо преувеличивать мои претензии. Неужели прямой разговор со зрителем обязывает режиссера просто появиться на экране и начать объяснять про жизнь?

— Вы упрощаете то, что я сейчас сказал.

— А вы упрощаете то, что я тогда говорил...

●

Не так уж часто удавалось мне уследить, в какой момент нащупал режиссер то или иное решение, в каких тайниках уловил его. Потому-то я и пишу не научное исследование, а очерки, не выдаю наблюдения за познанное общее правило.

А познать хочется. В обществе всегда было сильным стремление постичь природу творческих способностей человека, разобраться в неожиданности озарений, в неотвратимости открытий и в последовательности, в ступенчатости целенаправленных созидательных действий. По-моему, жажда к такому познанию приметна даже в древнейших легендах о сотворении мира. Первый день творения, второй... шестой — наивное представление о поэтапной реализации творческого замысла.

Во второй день творения Герасимов прежде всего спросил у Наташи, разобралась ли она, как раскрывается в этой сцене характер ее героини? Но ответа от нее не ждал, экзамена ей не устраивал. Сразу же принялся рассказывать, что ему здесь представляется. Зачем же спрашивал? Затем, чтобы побудить ученицу к созразмышлению: пусть, слушая режис-

сера, пополняет свой багаж или убеждается в правильности возникших у нее соображений. В педагогике такой прием законно считается «средством активизации обучения».

Он рассказывал, что видит здесь три основные характеристики. Во-первых, должна проглянуть любовь Лены к отцу, нежность («Вот для чего надо нам разработать начало эпизода, сейчас мы этим займемся») и заботливость, женская заботливость, женская рука. Отсюда, во-вторых, следующая задача: надо показать хозяйственность Лены, умелость, деловитость («Ты говорила как-то, что борщ варить умеешь — значит совладаешь с маленьким хозяйством, которое мы тут тебе придумаем»). И третье: когда дойдет до столкновения с отцом, должно обнаружиться, что Лена такая же, как он, неуступчивая, твердая.

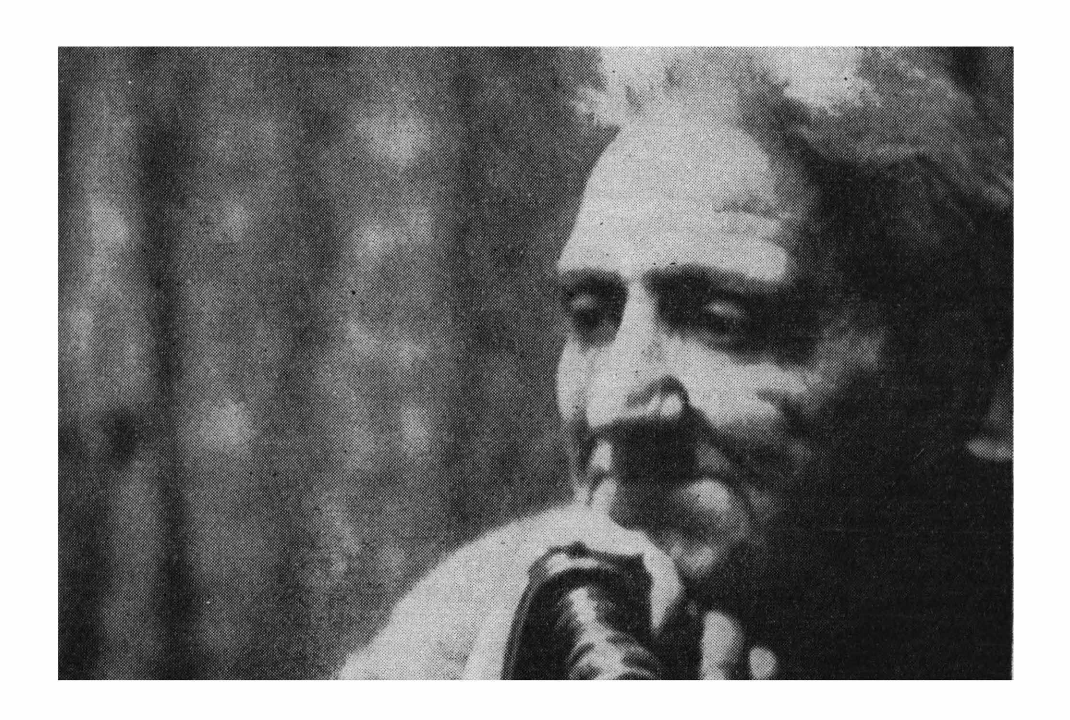
Между прочим, текст начала эпизода уже существовал. Не знаю, когда он был сочинен. Но предложен был здесь, на второй репетиции. «Ну, здравствуй!» — «Здравствуй...» Лена (*обнимая по-братски отца*): «Ты похудел». Бармин: «Да нет, все как обычно». Лена: «Нет, похудел. Кто тебя там кормит?» Ну что ж, с такими репликами можно сыграть заботливость и нежность. Бармин: «Анна Павловна, как всегда». Жаков в одно из повторений сказал «Марья Иванна». Герасимов немедленно и настойчиво (однако ничего не объясняя) вернул «Анну Павловну». Понятно: так звали добрую хозяйку ольхонской гостиницы. Реальный прототип, как мы сейчас увидим, не вел к созданию пленительного образа. Лена (*пренебрежительно*): «Могу себе представить, что она тебе там варит, она ж ничего не умеет». Закадровый персонаж скомпрометирован. Зато в подтексте поездка Бармина обрела какой-то адрес, опору, а в тексте, в интонации срабатывает умение Наташи варить борщ, то есть хозяйственность героини.

Двинулись дальше. Лена со словами: «Вот, можешь пока изучать. Здесь все по байкальской проблеме от первого до последнего дня», — протянула отцу режиссерский сценарий, все еще играющий роль подшивки с газетными вырезками. Нескладным получается переход к важной, задевающей героев проблеме: Олег Петрович получал дело в руки, а Наташа оставалась с пустыми руками, и делать ей было нечего. Но Сергей Аполлинарьевич игнорировал это обстоятельство, хотя репетицию остановил — не потому, что задумался над продолжением диалога, а потому, что решил снова обратиться к началу. «Одну минутку, мои дорогие» — актеры смолкли. И после паузы — что-то додумал или сыграл мысленно — объяснил, какая идея его осенила:

— Вернемся к началу, вставим две реплики... Наташка, после слов «Ты похудел» еще раз обними его, обхвати, ощупай, знаешь, по-матерински и скажи, как ребенку говорят: «Вон ребра торчат». А ты, Олегушка, ответишь что-нибудь вроде: «Ну уж, знаешь, у всех нас есть ребра»...

Перешли к газетным статьям. Опять споткнулась и потерялась Наташа на переходе, но и на этот раз режиссер промолчал. Он остановил репетицию только тогда, когда героиня, прерывая отца, комментирующего статьи своих оппонентов, говорит: «Папа, я поеду с тобой», а в ответ на его возражение: «Помрешь со скуки», отвечает: «С тобой — никогда!» Напыщенно прозвучавшее «С тобой никогда» резануло всех, как фальшь. Сергей Аполлинарьевич сказал: «Высокий штиль! Этого, конечно, не надо. То, что написано, надо сыграть, а сказать другое... Повтори в ответ упрямо: «Поеду с тобой!» Обычная вещь: в литературе та фраза была вполне возможна, а на экране ее смысл надо передать более естественным, простым способом.

Немного порепетировали последнюю часть диалога. Оказалось, что Наташе предстоит сыграть куда больше, чем те три основные характеристики, о которых говорил поначалу Сергей Аполлинарьевич. Сложное душевное состояние характеризу-



Художник Петр Галаджев

ет героиню: и боль за отца, и боль за себя, стыд от неумелого вранья, и тяжесть полупризнанья в том, что пыталась солгать, и растерянность, и прощание с относительно беззаботным прошлым, и ощущение грозно надвигающегося перелома, и чувство ответственности за самостоятельно принимаемые решения, и еще что-то. Все это выяснялось по ходу репетиции, в кратких замечаниях режиссера. Каждый раз — как частная задача, без указаний на сопряжения с другими, как шажок к образу, словно бы маленький и словно бы легкий. Режиссер облегчал актрисе работу: выделил главные задачи и потихоньку наращивал новые, не менее трудные, но не пугающие, не захлестывающие обилием и разнообразием, потому что в узел они пока не вяжутся, порознь— невелики. И успокаивает деловая интонация режиссерских замечаний. Герасимов, как-то сказавший мне, что, по его мнению, режиссура — дело военное, не держится полководцем на площадке, не посылает актера в бой — провожает на работу.

Я пока не могу себе представить, как Наташа справится с ролью. А сама она, когда режиссер указал ей на будущее: «На этой реплике тебе надо будет заплакать», спокойно подтвердила: «Ага»,— по-моему, не понимая, что управлять собой она еще не умеет, а просто так — поддаваясь обманчивой легкости, с которой Сергей Аполлинарьевич поставил перед ней непростую цель.

Хватит на сегодня. Наташа ушла. Мы с Олегом Петровичем принялись было толковать о том, как трудно придется юной актрисе. Но режиссер не позволил нам обменяться сомнениями. Посмотрел подозрительно, как на сплетников. Сказал непререкаемо: «Она сыграет отлично!» «Да»,— ответствовали мы дружно. У Герасимова, заметил я, такое твердое пра-

вило: сам он, не исключено, может, и сомневается, но почти никогда не высказывается по этому поводу и другим не дает — никому не позволяет расслабиться, и случалось, по-настоящему злился, если кто-нибудь принимался оценивать возможности выбранного им исполнителя. Нереализованные возможности критике не подлежат, творческие результаты — другое дело, судите, пожалуйста.

— Прочти «Скифов»! — приказал Сергей Аполлинарьевич. Приказал: Наташа не любит читать стихи, она отнекивалась — он настаивал.

«Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы. Попробуйте, сразитесь с нами!..» — «Не декламируй, пожалуйста, — перебил Герасимов, — начни еще раз. Постарайся думать стихами Блока». «...Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет, и душный, смертный плоти запах...» Он снова остановил ее, сказал: «Наслаждайся согласными! В русском языке музыку создают согласные звуки. А гласные у тебя сами собой получатся. Послушай...» Прочел два-три четверостишия, показал, как плотью согласных организуется певучий блоковский стих. «Еще раз...»

В конце каждой репетиции профессор Герасимов занимался со студенткой Белохвостиковой техникой речи. Читал ей лекции об актерской культуре, «гибнущей вне поэзии». Упрекал: «Прозу ты любишь, а поэзии сторонишься, хочешь быть актрисой — всегда живи в окружении стихов». Школил: «Без цезур! И не расчленяй паузой строки, сгруппированные единой мыслью. Показывай эти связи, обнажай мысль...» Убеждал: «Я стремлюсь доказать, что Лена — существо необыкновенное. Но поверят в это только тогда, когда услышат «Скифов»... Ну, еще раз — с пророческой силой...»

Зрители фильма услышат «Скифов». Читатели литературного сценария представления о том не могли иметь. В период режиссерской разработки по воле авторской родилась новая большая сцена. Как оно случилось и к чему привело — о том речь впереди. На репетициях я отметил другое. Сергея Герасимова считают сторонником бытовой разговорной речи в отечественном кинематографе, он не любит декламационного пафоса. О речевом строе его фильмов иногда отзываются так: «Говорок, шепоток — невелика наука». А наука его такова: воспитывает он учеников в соответствии со старинной русской актерской традицией — в любви к поэтическому слову. Призывает читать стихи и чтить поэзию. Говорил мне: «Без стихов невозможно обучение актерской технике. Овладение спонтанно бытовой речью — не житейской, актерской! — требует навыков, привитых постоянным чтением стихов».

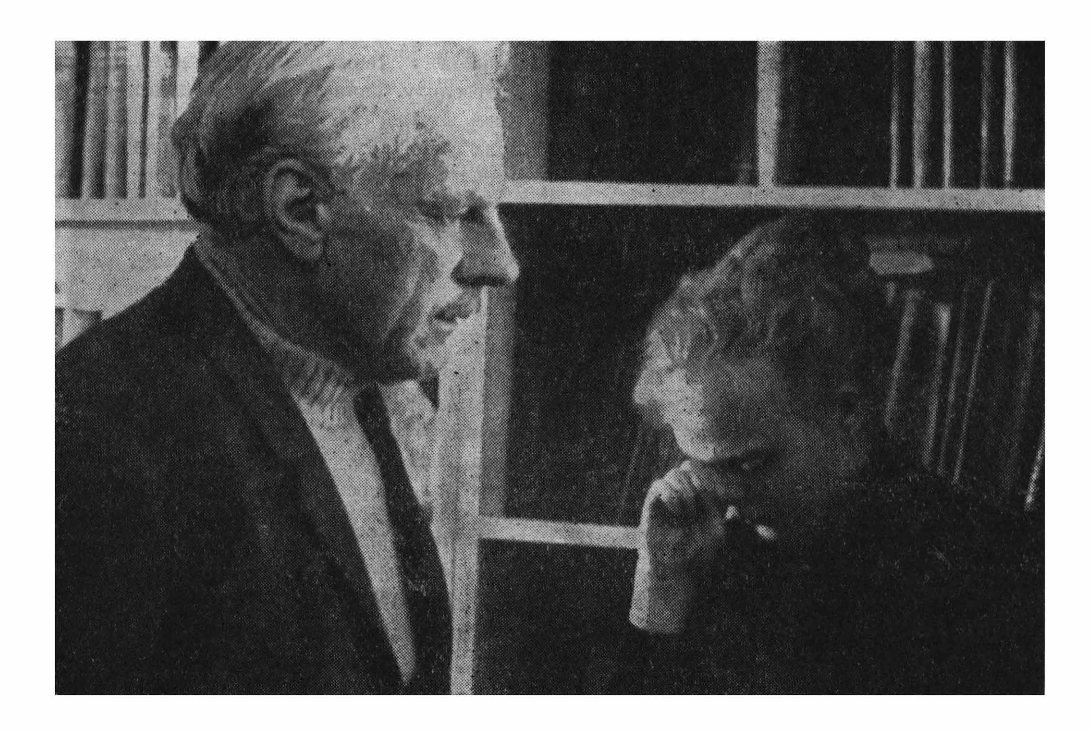


На третьей репетиции Герасимов занялся уточнением смысловых интонаций, внутренних мотивировок диалога: «Самое главное — установить интонацию. Пока она не найдена, пока мы оперируем словами-понятиями — искусство остается за кулисами, на площадке глаголят резонеры».

Чуть ли не каждая реплика выверялась на соответствие интонационного лада психологическому строю, душевным движениям героев. Ощутима ли мысль, полнится ли чувство, которое должно быть передано? Комментируя по ходу работы свой собственный текст, Сергей Аполлинарьевич нередко опрокидывал буквальное значение той или иной реплики.

Вот Бармин принимает протянутую дочерью подшивку статей, приговаривает: «Интересно...» Ну, естественно: ему любопытно узнать, что там новенького в прессе о байкальской проблеме. «Нет, Олег! — восклицает Герасимов. — Никаких особых новостей ты не ждешь, не об этом, вернее, сейчас думаешь, не это сейчас тебе интересно. Ты на Лену поглядываешь: изменилась, ох, изменилась дочка — что с ней тут случилось-то?..»

Столкнулись в споре отец и дочь: «Ты говоришь так, как будто он все это сам придумал!» — «Но выполнил-то он!» Спор о личной ответственности — таков смысл.



«Послушайте, друзья мои,— прервал режиссер.— Вы что — судьбу Байкала решаете? Нет. Поднимаете этическую проблему? Нет. Черных! — о нем ваш разговор, его защищает любящая Лена, на него нападает почувствовавший любовь дочери Бармин...»

Вступал в действие режиссерский «закон отрицания» (так называет Герасимов способ преодоления изначальной сценарной схемы). Глашатаи истин уступали место живым людям с их пристрастиями, заблуждениями, преувеличениями. Схема состязания двух полемизирующих сторон должна была скрыться в житейски достоверном столкновении двух страдающих людей.

Я не считаю, что Герасимов шел единственно возможным путем, не считаю беспредельной сферу действия его «закона», не ставлю его режиссуру всем в пример и тем паче не противопоставляю ее сторонникам откровенной публицистики. Описываю позицию. А она такова: «В создании образов идти можно только от человеческой сути, иные подходы кажутся мне должностными, ведомственными» — так утверждает Герасимов, и это его право.

Должен сказать, что и в руках самого Герасимова «закон отрицания» имеет предел. И на репетиции, преодолевая информационное и публицистическое значение текста, он заботился о том, чтобы не мельчала тема диалога. Говорил: «Нельзя сводить сцену к разладу между двумя людьми. Здесь все гораздо серьезнее и крупнее, здесь борется, распадается, поднимается нечто значительное...» Режиссер и актеры искали меру драматического укрупнения: надо, не нарушая правды конкретной ситуации, незаметно для зрителя, незаметно для самих себя (не актеров — героев) подняться над семейной коллизией — сыграть масштабно.

Заметным было стремление режиссера укрепить все те связи, которыми обусловлено место эпизода в движении фабулы, в развитии сюжета, в раскрытии характеров. События в фильме поворачиваются

так, что Бармину и Черных уже не доведется встретиться, однако позиции этих героев (и значит их отношение к проблеме, поднятой фильмом) соприкасаются, соотносятся. Образ Лены — связующее звено. Звено? Против этого Герасимов возразил бы: как и в других эпизодах, в споре с отцом Лена Бармина, защищая отсутствующего в кадре героя, вычерчивает свою линию жизни, а на этом строятся и фабула и сюжет фильма. Партия Лены — сквозная тема картины. И все, что назвал я словом «связи», должно быть передано живым словом героини, ее обликом, поступком.

В характере Лены, в ее душевном состоянии режиссеру дорог каждый нюанс. «...Он что, бывает здесь?» — спрашивает отец о Черных. Бармин видит смятение дочери, доискивается причины ее горячности, смутно догадывается, что Лене небезразличен этот самый, пропади он пропадом, Черных. Она отвечает отцу двумя короткими фразами, разделенными маленькой паузой: «Да, бывает... В библиотеке, конечно...» — сюжетная информация. Герасимов считает обе фразы героини основой для этого эпизода, характеристикой внутреннего состояния Лены. И предлагает актрисе первую фразу произнести как правду, как желание признаться, объяснить все отцу (объясниться с отцом — суть крупнее, чем чисто ситуационная задача). А вторую фразу сказать так, будто на признание не хватило сил, и вязнет Лена, чувствуя себя лгуньей, и вырваться из мутной лжи не может, и страшно ей (снова выход за ситуацию, за рамки эпизода) — будто чужой становится она отцу.

Любопытно: на репетиции только в этом случае Сергей Аполлинарьевич адресовался непосредственно к Наташе. Ей принадлежала здесь инициатива поведения, относительно независимого от действия партнера. Во всех остальных случаях инициатором выступал герой Жакова, и режиссер, работая над очередным кусочком диалога, начинал с обращения к Олегу Петровичу. Его поправлял, его призывал: «Горячей взорваться! Холодная отповедь не вызовет у Лены нужной реакции, не выбьет слезу, свяжет ее...» Порядок работы имел педагогический смысл: поставив Жакова в центре, обращаясь к нему как к ведущему в диалоге, режиссер рука об руку с опытным союзником провоцировал актрису на нужную реакцию — облегчал ей жизнь в образе. Меня беспокоило на прошлой репетиции, сумеет ли Наташа распутать сложный узел стоящих перед ней задач. Беспокойство не отпало: роль трудна. Но в одиночку Наташе мучиться не придется.

Они мучаются вдвоем — и Наташа и Олег Петрович. Казалось бы, с опытом приходит уверенность в себе, и уж кому-кому — Жакову опыта не занимать. Но спокойная уверенность в себе отнюдь не самое примечательное его качество. Мягкий, скромный, он без лихости и энтузиазма откликается на режиссерский призыв: «Горячей взорваться!» Первая попытка «взорвать себя» ему не удается. Он смущается, но — вот где опыт — властвует собой, то есть преодолевает себя. Чувствует: надо разогреться. И по его просьбе актеры ненадолго меняются местами: ведет Наташа, подает. Звучит ее инспирирующая реплика: «Это не одно и то же...» — и раз, другой, третий все более резко взрывается в ответ Жаков: «Нет-с, уважаемые! Это совершенно одно и то же...» Освобождается Жаков от смущения, прячет его в себе. Но оно нет-нет да и сказывается. В пронзительной искренности расплескивающихся эмоций героя: вроде бы неловко человеку, что волю дал чувствам, совладать с собой не смог, — так появляется в образе Бармина еще одна характеристика. Если бы я писал творческий портрет Жакова, то помянул бы: он стеснительный человек, это зрительски привлекательно — и, ей-богу, доказал бы, что все мы, пишущие об актерах, отмечая целенаправленность и сознательность актерских усилий, зачастую игнорируем непроизвольность каких-то действий, обусловленных особенностями лич-

ности. Прятал свою стеснительность, а она в чем-то обнаружила себя — иной раз это, может быть, плохо, а в данном случае сослужило добрую службу.

...Покончили на сегодня с диалогом. Герасимов сказал актерам: «В ближайшую неделю собраться не сможем. Но вы пользуйтесь удобным случаем, чтобы поупражняться вдвоем...» И мне об актерах: «Теперь можно предоставить та́кую самостоятельность. Главное уже определилось...»

●

Пользуясь герасимовским законом, хочу опровергнуть схему, обозначившуюся в моем очерке.

Рассмотреть этапы, по которым движется замысел к воплощению, наблюдать их воочию в работе режиссера с актерами далеко не всегда оказывается возможным. Процесс режиссуры опытного мастера чаще всего предстает перед наблюдателем в свернутом виде. Неприметны ступеньки лестницы, ведущей вверх. Порой режиссер одновременно предпринимает несколько действий или в одном связывает различные элементы.

Мне просто повезло. «Комната Лены» — это первая, и большая, и трудная игровая сцена. Здесь многое пробовалось. И режиссерское «отрицание» выступало, в частности, как испытание эпизода на прочность. Выражение общего в частном, показ социально значимого через личную судьбу, конечно, не изобретение Герасимова. Но ведь каждый художник каждый раз ищет ему конкретную меру. Искал ее и Герасимов, утверждал в работе с актерами не для одного этого эпизода — для съемок всей картины. Была и другая причина: с этой трудной сцены начиналась для Наташи самостоятельная работа в кино. Главная роль! Сергей Аполлинарьевич учил юную актрису, репетиции были школой.

Так что увиденное мной не было правилом работы. Но не было и исключением. Даже в тех случаях, когда съемке какого-либо эпизода предшествовала одна короткая репетиция, проведенная непосредственно на съемочной площадке и, это часто бывает, совмещенная по времени с установкой света, в этой репетиции проявлялись те же характерные особенности герасимовской режиссуры — все или некоторые,— их только труднее бывало разглядеть.

На съемке эпизода «В заводской лаборатории» (его описанием заканчивался предыдущий очерк) Герасимов буквально в несколько минут разрушил схему сценарной конструкции и добился того же результата, к какому шел долгим путем, репетируя с «семьей Барминых». В том эпизоде эксплуатационник Иванов в присутствии молчаливого Черных демонстрировал группе приезжих товарищей успешную лабораторную очистку сточной воды. Выскакивал глуповатый молодой журналист: «Значит, проблема решена?» «Я бы не делал таких поспешных заключений...» — отзывался Черных и обоснованно высказывал свое отношение к проблеме.

Режиссер, не репетировавший до съемок этот эпизод, прогнал его непосредственно перед камерой, пока изготавливались операторы. Случилась заминка: пора Шукшину (Черных) вступать в действие, а что-то не получается. В сценарии сбой — примыкание без сцепления: вопрос газетчика задан Иванову, тот, до сего момента оживленно разглагольствовавший, молчит, и вдруг вламывается в разговор Черных с откровенной декларацией, в которой за общим предостережением следует развернутая картина неполадок в заводском хозяйстве и широкая программа не решенных пока еще задач байкальской проблемы. Похоже, что экранизируется хорошая газетная статья. И нескладно это по ритму, надо, чтоб Иванов успел что-нибудь сказать. Но что?

Герасимов с ходу выдал реплику актеру Белоусову, исполнителю роли Иванова,— вопросом на вопрос: «А вы, собственно, откуда, товарищ? Мы с вами не успели познакомиться...» Вставил несколько слов как начало монолога Черных: «Это из прессы товарищ, из прессы...» На все ушло

столько же времени, сколько требуется на чтение этого абзаца. Не была ль эта связка придумана до съемок? Нет, это импровизация, одна из многих. Экспромт, подготовленный всем строем привычной для Герасимова работы.

Тут же режиссер проговорил текст — определил интонации. У журналиста прорывается бездумно радостное восклицание — вопрос, якобы не требующий ответа: он жаждал сенсации и увидел ее собственными глазами в стакане очищенной воды. Ловкому Иванову врать не пристало, а правду говорить — не всякий поймет, он рад бы уйти от ответа и может уйти, поскольку глубже журналиста проблему как будто не копнут — некому, вот он и уходит нырком в сторону, заслоняется от приезжего и благодушно начальственным тоном, и смыслом своей реплики: не по чину спрашивающего был задан Иванову вопрос. А у Черных интонация сначала ироническая: откуда бы ни был приезжий товарищ, как бы поверхностно ни подходил он к важному делу, но о важном и наболевшем, о том, чем живем, надо бы говорить не виляя, всерьез, и ирония Черных сменяется в монологе сухой деловитостью, впечатляющей созданным контрастом.

Каждая реплика — в характере персонажей и добавляет краску к образу. Схема растворяется в образном решении.

●

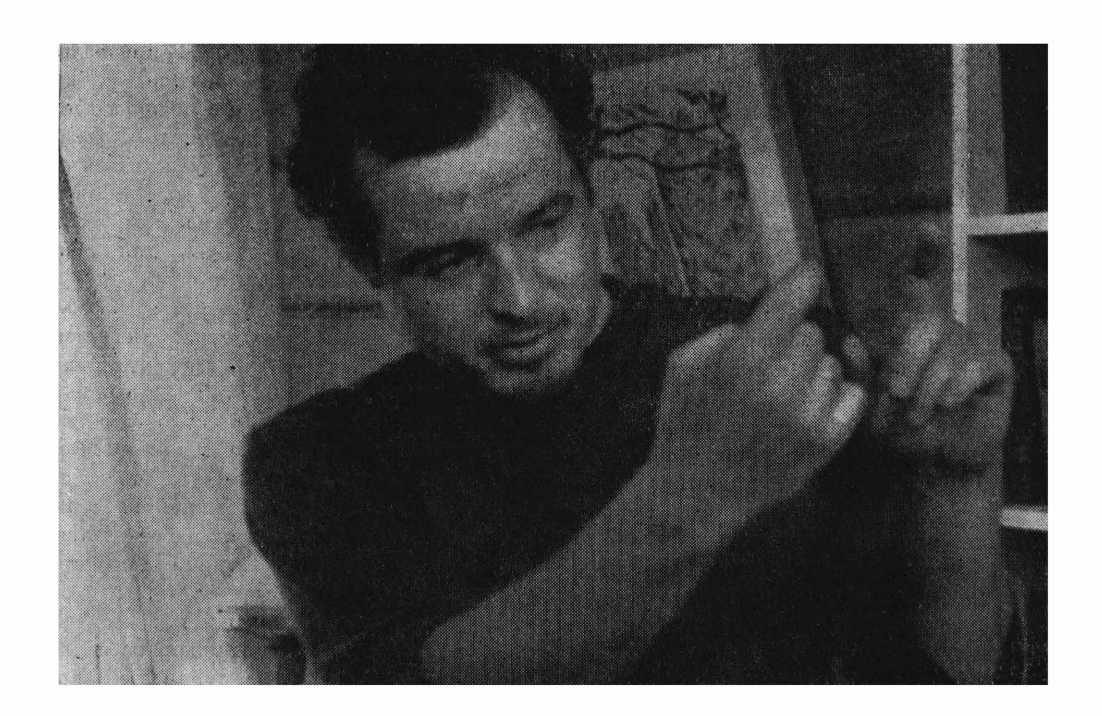
В «комнате Лены» уже можно было жить. На четвертой репетиции режиссер выслушал весь диалог и замечаний почти не делал. Актеры чувствовали себя свободно.

Герасимов внес в диалог одно изменение — поправил себя, когда герои заговорили о «ребрах». Ранее придуманную реплику («Ну, знаешь, у всех нас есть ребра») забраковал, посчитал ее недостаточно нелепой. Предложил иную («дурацкую», выразился он) редакцию: «Ребра? Так ведь... ну да, ребра... без ребер человека не бывает, он с ними, знаешь, не расстается...» — это надо пробормотать как полнейшую профессорскую галиматью, рассеянно: думая о чем-то другом, радуясь Лене, болтать сущую чепуху.

Дались ему эти «ребра»! Жаков раз, другой, третий бормочет трудно запоминающиеся, ненужные слова, а Герасимов шлифует и шлифует «профессорскую галиматью», явно придает этой реплике не меньшее значение, чем центральной — важнейшей, «проблемной» — части диалога.

«Ненужные слова?» — переспросил он позднее. И согласился. Процитировал: «Извольте мне простить ненужный прозаизм». Объяснил: «Сам по себе такой прозаизм — на редкость убедительная в своей конкретности характеристика героя. Но еще того важнее — контраст, создающий ощущение диапазона, полноты характера. В «Журналисте» я нашел такой прозаизм: сразу после первой любовной сцены в кадре появлялся парень, вызывавший Алябьева: «А ну, выйди!» — я намеренно отыскал прозаическую подробность, существенно дополняющую представление о характере главного героя. Вышло это или не вышло — другой разговор, хотя, к моему глубокому сожалению, разговор этот не состоялся: никто из критиков, писавших о фильме, не заметил, из чего слагается характер героя,— обидно... Сейчас мне хочется с помощью «ребер» — с помощью ненужных и смешных слов — будто ненароком придать характерам героев полноту и очарование. Непостижимое очарование — вот чего хочется добиться. Здесь как будто можно все без труда объяснить: в забавных репликах откроются «братские» чувства Барминых, здесь и повзросление Лены обнаружится. Сразу — мгновенно и не поверхностно — произойдет зрительское знакомство с героями, какими стали они сейчас. Но именно в этой мгновенности глубокого понимания — удивительность, непостижимость, очарование искусства. Ненужный прозаизм — просторнейшая характеристика. Если удастся снять, как задумано, если удастся...»

...Споткнулась, как всегда, Наташа у старого порожка — у того самого места, где вручает она «отцу» газетные вырезки,—



Оператор Владимир Архангельский

остановилась в растерянности. И Герасимов наконец-то заполнил пробел. Героиня получила фразу: «Сейчас дам тебе чаю, а уж потом буду откармливать»,— теперь актриса имела, что сказать и, главное, знала, что делать. Определилась мизансцена, ясны стали дальнейшие действия актеров — полно прорисовывалась житейская достоверность поведения персонажей.

Я спросил потом Сергея Аполлинарьевича, почему он так нескоро разобрался с мизансценой. Мог бы развести ее тогда, когда объяснил Наташе, что ее героиня — дева хозяйственная, самостоятельная. И ведь идея «чаепития» давно мелькнула. Он ответил, что нарочно медлил — ждал, когда вполне осознанной будет настоятельная потребность в точном рисунке всей сцены и окончательно выяснится, какими простыми средствами эта потребность может быть удовлетворена. Принцип: мизансцена наращивается по необходимости.

На этой же репетиции впервые и всерьез занялся режиссер финалом эпизода. На прежних встречах финала касались мимоходом — актеры произносили свой текст, тем дело ограничивалось. А финал был неясный, недосказанный. Старик Бармин, только что узнавший, что Лена видится с Черных («в библиотеке, конечно»), говорит почему-то: «Получил письмо от Коли. Шлет тебе привет». Лена, плачущая, отвечает: «Спасибо». Отец добавляет: «Пишет, может быть, на каникулы приедет. Может быть». Лена не отвечает, крепче обнимает отца, а он гладит ее волосы, приговаривая: «Ну что ты! Ну что ты!»

Герасимов растолковал актерам, что финал так и должен оставаться странным и недосказанным. Столкновение героев, не получая разрядки, уходит вглубь. Заведомо безнадежна попытка отца спасти положение, вернуть прошлое — напомнить о Коле, оставшемся где-то далеко, в детстве

Лены. Минутная, только что происшедшая вспышка — пустяк, примирятся друг с другом Бармины. Но наметился иной разлад: с ним-то они и смиряются, как с чем-то неизбежным, вставшим между ними.

«Здесь игра пауз важнее игры слов»,— подытожил режиссер, акцентируя внимание актеров на не сказанном в диалоге, опустошая финальные реплики, приглушая прямой их смысл. Но при всем при том была, по-моему, у Сергея Аполлинарьевича еще одна и очень важная цель. Тоже, в свою очередь, невысказанная, однако лишь потому, что достигалась она не усилиями актеров, а рассредоточением акцентов в драматургии эпизода. Паузы в финале давали возможность зрителю (слушателю) вернуться мысленно к только что угасшему спору — осознать его в том общем значении, которое не покрывается самим диалогом. Остаться чувствами с героями, уйти мыслью в глубь проблематики фильма, связывая воедино многообразные столкновения, представшие на экране.

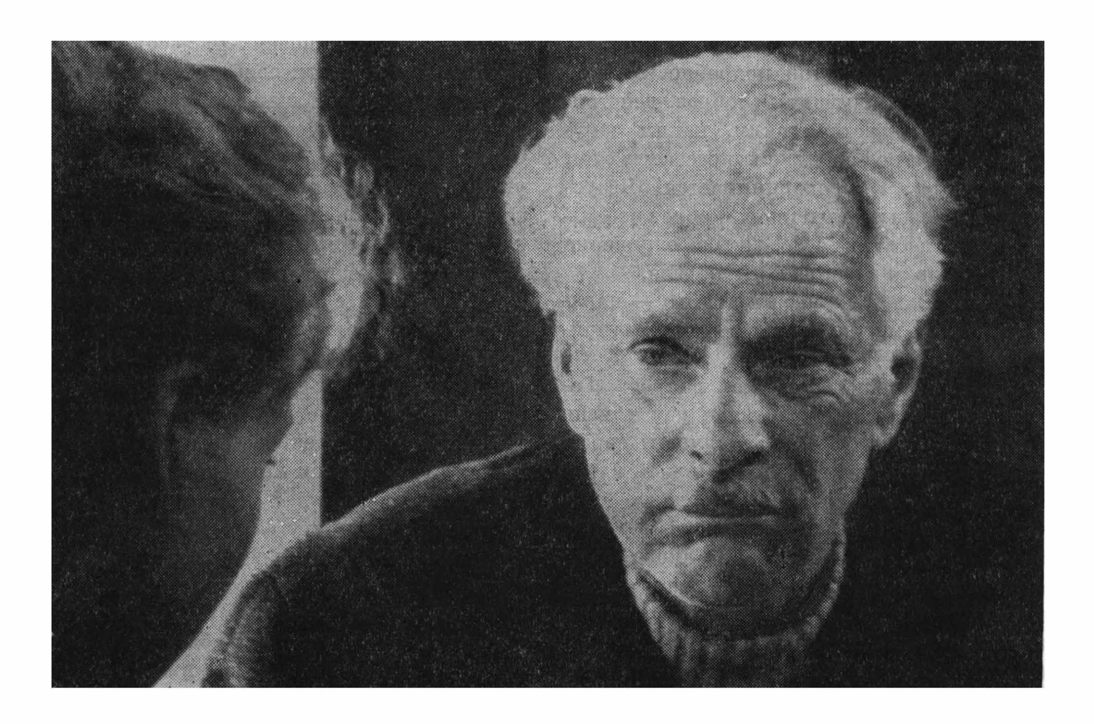
...Репетиция подошла к концу, присел в сторонке Жаков. Как вдруг, ни словом не предваряя своего намерения, выдвинулся «на авансцену» Сергей Аполлинарьевич — занял освободившееся место актера. Спросил у Наташи: «А что Черных?» — и принялся изображать старика Бармина. Режиссерский показ — интереснейшее явление: в том, что и как изображает режиссер, раскрывается во всей глубине — и не в понятии, а в образе — авторское представление о герое. Но это — особая тема, и особым будет рассказ о ней. Пока что замечу, что Герасимов обратился к показу тогда, когда нужды в нем как будто не было: работа Жакова почти готова, и справился он с ней самостоятельно, не копируя образ. Уж лучше бы режиссер Лену изобразил — юная актриса поучилась бы. Но, «уйдя за кулисы», Сергей Аполлинарьевич заявил Наташе: «Перед тобой я — со своей мужской техникой — играть героиню не рискую. Сама старайся». А коли так — зачем тогда показ?

— Наташке-то я наврал,— признался позднее Герасимов.— Когда надо, без церемоний берусь сыграть и девочку и даму преклонных лет. Но здесь нельзя было: актриса неопытная, может ухватиться за внешнее, ничем его не наполняя. А Жакову не поздно поглядеть — сравнит свое с моим, отберет что-нибудь для себя, если сочтет необходимым...

●

Привлекательна режиссура, продуманная до мелочей. И тем не менее что-то настораживает. Может быть, именно осмысленность всего и вся, возможность объяснить каждый жест, каждое движение. Возникает опасение: воздвигаемый образ, даже многозначный, глубокий и емкий, в любой момент раскладывается на составляющие, может быть представлен суммой пресловутых черт характера и сюжетно-ситуативных реакций. А коли так — значит герасимовский «закон отрицания» не сокрушает авторскую схему, всего лишь усложняет ее. И суть усложнений состоит в том, что конструируемый образ строится не по линейной программе, а в нескольких стыкующихся плоскостях, сюжетом сочлененных. Так что в лучшем случае объемность создает иллюзию жизнеподобия. Пощупаешь — синтетика!..

— Не торопитесь,— попросил Герасимов.— Вы подходите с аналитическими мерками не к созданному образу, а к процессу его создания. Условий, привычных для восприятия, пока нет. Рациональный путь воплощения кажется направленным к рационалистическому итогу — это преждевременное и неверное умозаключение. Обратите внимание хотя бы на такое обстоятельство: параллельно целенаправленным действиям режиссера и актеров, но как бы независимо от режиссерских усилий накапливаются в нашей работе непредвиденные приращения к образу. И в отношении к ним осмысленность действий означает лишь намерение уловить и сохранить самопроизвольно, попутно возникшие живые подробности. Я говорю о случайностях всякого рода. В кинема-



тографе поразительна игра случайного! Представьте: снимается сцена пробуждения некоего героя. Выходит он, допустим, на крылечко, заспанный, озирается вокруг. Внезапно — ветер! Не ветродуй заработал, а настоящий ветер вдруг подул, разметал герою волосы, пузырем надул рубаху — образ! Ни в каком другом искусстве этакого не бывает. Ну, конечно, надо решать, нужна такая подробность или не нужна,— и это решение рационально. Но ежели ветер окажется вам наруку, в образ незапланированно ворвется живое, настоящее, верное, непридуманное, не рассудком рожденное.

— Случайность капризна,— возразил я.— Ветер либо будет, либо нет. И надо полагать, что при полном штиле образная конструкция останется придуманной.

— Да нет же! Случайности отличаются редким постоянством. Капризы — в неожиданности их проявлений. На съемках «Маскарада», в сцене столкновения Арбенина со Звездичем случайность произошла незаметно. Помните, Звездич бросает Арбенину: «Вы трус». Тот отвечает: «Пускай! Но подступать вам не советую — ни даже здесь остаться! Я трус — да вам не испугать и труса...» Когда на съемках Мордвинов произнес: «Я трус...»,— он чуть наклонил голову, и твердый уголок «грибоедовского» воротничка остро уперся ему в щеку. А продолжая: «...да вам не испугать...»,— повернулся к противнику, и уголок жесткого воротничка упруго отскочил — выстрелил! Так случилось, понятно, только в одном дубле, и я заметил это не на съемках, а в просмотровом зале. И хотя этот дубль был далеко не лучшим по интонации, именно его взял в картину: случайность придавала всей сцене верность, силу, страсть...

— Однако вы отобрали дубль, потому что в нем выигрышная случайность точно работала на образ, соответствовала сути конфликта, выражала арбенинский темперамент. Значит, конструкция образа, обогащаясь, не разрушалась.

— Ошибаетесь! Очевидной была непреднамеренность этой подробности, неожиданность. Задуманный образ действительно воплощается таким, каким задуман. Но выстроенная схема исчезает в нем, подавляется. Не воспринимается! Безусловная правда включенной в образ неожиданности несет в себе живое ощущение общей правды сочиненного образа.

— Но ждать неожиданного — парадокс! Как можно уповать на случайность?..

Мне пришлось повторить вопрос: Герасимов молчал. Наступившая пауза меня обманула. Я готов был выслушать аргументированные возражения. Он же вдруг спросил: «А что Чёрных?» «Черных»,— невольно поправил я... Вот оно что! Стало быть, нечаянная обмолвка Жакова, пойманная и узаконенная режиссером еще на первой репетиции, и есть та самая искомая неожиданность? Не мало ли: ну, оговорился актер (герой), подумаешь, какое дело!.. Да нет, пожалуй, это не так уж мало: какая-то живая краска в том неверном ударении была, к характеру Бармина что-то необычное, нежданное добавляла. Правда, не очень-то обязательным казался такой штрих, но Герасимов сказал: «Вместе с необязательными приращениями (а их постепенно набирается много) создается некоторая избыточность, в ней — одна из возможностей преодолеть логику собственно авторских построений, один из способов убедить зрителей в жизненной доподлинности характера героя».

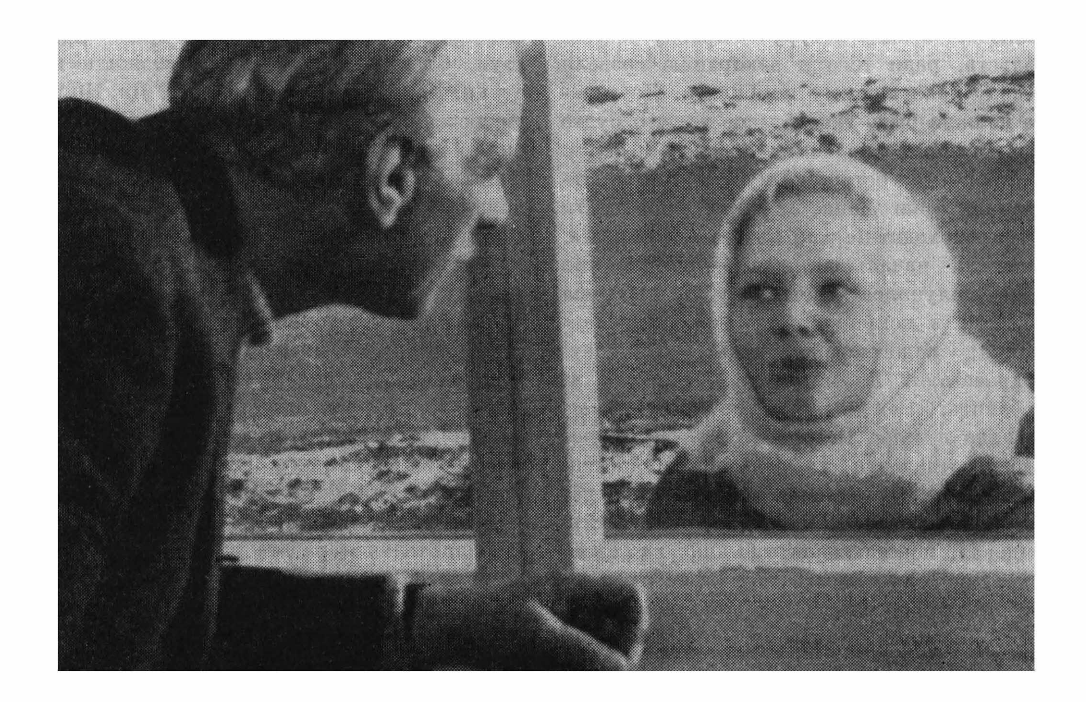
●

Стоя рядышком, небрежно прислонившись к стене, Олег Петрович и Наташа проговаривали текст диалога — так началась пятая репетиция. И хотя актеры не общались — обменивались репликами для разминки, не играли — не жили в образах, все-таки даже в эти минуты ощущалось, что своими стали для них роли. Герасимов был доволен, во всяком случае — замечаний не делал. Помалкивал он и тогда, когда актеры играли эпизод. Сыграли раз — заявил: «Достаточно!»

Но тут Жаков почему-то засомневался. Стал по собственной воле повторять-варьировать отдельные элементы сцены — пробовал новые интонации, жесты. Герасимов с любопытством поглядывал из своего угла, потом шагнул в «комнату Лены» и тоже начал было пробовать вслед за Жаковым — примерялся так и этак. Проверил, сказал: «Олегушка, не в чем тебе сомневаться. Не трудись искать интонацию — любой оттенок хорош, потому что уже барминский. Как скажется — так скажется, иди от состояния, в котором пребываешь, а не от того, что можно наработать и закрепить. А вот жест один тебе нужен, в самом конце...» Он показал: левой рукой привлек к груди Наталью, а правую, вытянутую, поднял диковинно над головой и бросил вниз, махнув широко, по-ораторски, что ли. Нелепый жест — бессмысленный, неуместный. Узнал я его: на прошлой репетиции, работая над паузами в финальной части диалога, Сергей Аполлинарьевич этим взмахом руки словно подводил черту под последней фразой Бармина. Я тогда счел этот сигнал забавной манерой самого режиссера, в общем-то эксцентричностью не отличающегося. Оказалось, странный жест предназначался старику Бармину.

Много позже, на съемках другого эпизода, Герасимов сделал аналогичный подарок Лене Барминой. Ей, плачущей, надлежало по сценарию смахнуть рукой слезу. Режиссер заставил ее машинальным движением обмахиваться рукой, работать кистью, как веером. То ли нестерпимо душно героине, то ли волнуется она аж до потери координации — не разобрать. И это было странно, неожиданно и со стороны воспринималось остро, эмоционально.

Герасимов пользуется приемом остранения как способом индивидуализации характера. Странное — личное, живое. Вот вскинет руку Бармин — и своеобычно призовет нас в свидетели незваной беды, и убедит чудаковатостью, и вызовет эмоциональный отклик: в нескладное легче верится, живому-то посочувствуем!



А ведь такой жест — в известном смысле случайный. Неуместный, то есть не воспринимающийся в причинной обусловленности, он не может быть однозначно истолкован и не требует объяснений. В системе режиссерских действий это означает следующее: Герасимов не только подстерегает случайности, он еще и выдумывает их. Выдумывает якобы «непридуманное». Это его своеобычная манера: работая над пластикой роли, он ищет изобразительные несоответствия, передающие противоречия, борение, смятение, естественные в человеческом характере, в сложной ситуации. Иной раз такие поиски Герасимова интуитивны, безотчетны, не подкреплены пояснениями. И даже впоследствии он не может дать им разумное обоснование. Говорит: «Так интереснее... В этом что-то есть...» Не безграничен его рационализм.

...Жаков раза два взмахнул рукой — без особого успеха: выходило нечто излишне осмысленное, печально-безнадежное. В образ ложится, с настроением согласуется, к характеру ничего не прибавляет. Однако Герасимов не стал поправлять актера и ничего более не объяснял. Сказал мне: «Труднее всего — угадать тот переломный момент, когда следует закончить репетиционную подготовку. Момент, после которого нельзя тянуть работу — начнется заучивание, сотрется непосредственность. Пусть остались недоделки, пора перебираться на съемочную площадку. Там, на съемках, завершится работа».

Репетициям пришел конец.

●

Съемка. План на окна: Бармин видит Лену, спешащую домой,— ей сказали о приезде отца. Она подбегает к окну, машет отцу, шлет ему поцелуй (через стекло эти нежности, значит, допустимы). Влетает в комнату: «Здравствуй!..» На репетициях ничего подобного началом эпизода не предусматривалось. Но на съемочной площадке Герасимов всегда достраивает эпизод. В данном случае он прежде всего

включает в кадр натуру — правду обстоятельств, ради того и декорацию возвели в виду целлюлозного комбината. На экране должно быть запечатлено то, что будто бы произошло на самом деле.

Однако, по остроумному замечанию Станислава Ежи Леца, «в действительности все происходит не так, как на самом деле». Снимали начальный кадр — лучшим по игре получился третий дубль. Наташа вбежала в комнату, натурально запыхавшаяся, радостно кинулась к Жакову: «Здравствуй! Ты похудел» — и... забыла добавить: «Вон — ребра торчат». Соответственно и Олег Петрович умолчал насчет ребер, отделался импровизационной репликой, удостоверяющей, что чувствует он себя хорошо. Такова действительность, рядовая, повседневная, обычная на съемках. Явив случайности каприз, из лучшего дубля выпал «ненужный прозаизм»! Видимо, придется режиссеру брать в картину дубль похуже — огорчительно.

К тому же вскоре выяснилось, что заверения Жакова о добром самочувствии — сплошной обман. Он заболел. Несчастное совпадение со сценарной ремаркой: «Он был бледен, но хотел казаться бодрым». Плохо перенес байкальский перепад в атмосферном давлении — сердечный приступ. Съемку прервали и отложили на сутки. Исключительный случай? Да. Но из исключений всякого рода слагаются правила работы на съемочной площадке. Кстати сказать, через день, когда возобновилась съемка, дурное самочувствие Олега Петровича сработало на образ — случайность взяла свое. Но в финале эпизода актер так и не смог выполнить задуманный режиссером нелепый жест. А вместо реплики: «Ну что ты! Ну что ты!» — твердил обреченно и с понятным для Жакова, но странным для Бармина облегчением: «Ну вот и все! Все!» Другая странность появилась. Герасимову это понравилось, так оно и было снято...

Детально описывать съемку не буду. Дополнительная работа режиссера с актерами была невелика. Зритель увидит на экране эпизод в окончательной редакции. А об изменениях, неизбежных при реализации замысла, речь пойдет в следующем очерке. Его тема более широка: просторы и границы авторского кинематографа. Разумеется, с той степенью конкретизации, которая позволяет считать синонимами определения «авторский» и «герасимовский».

Фото автора

Из прошлого

Г. Щукин

Далекие огни

У истоков творчества Бориса Васильевича Щукина

Как и все мальчишки, географию я постигал через марки. Именно они, маленькие разноцветные кусочки счастья, подарили мне удивительный мир, где в оранжевом океане плыл оранжевый остров Барбадос, где под нарисованным солнцем грелся загадочный Тринидад, где гомонил на разные голоса пестрый остров Борнео с обезьянами и тапирами, павлинами и носорогами, где плыл по Австралии черный лебедь и томились под черным солнцем черные невольники в далеком Конго, за марку которого я бился, как витязь, на льду бульвара у стен храма Христа Спасителя...

Кашира, как известно, марок своих не выпускала, обходилась; но город этот тем не менее прочно вошел в мир моего детства. Потому что это был город «откуда папа». Правда, по слухам, там, в Кашире, не было ни обезьян, ни черных лебедей, зато там были белые гуси и голубая Ока, старая крепость и баржи, была железная дорога, на «которой рос папа», с непонятным страшноватым местом «депо»... Это был мир папиного детства.

Иногда оттуда, из этого мира, приезжали к отцу люди...

Вот сидит на самом почетном месте, при полном железнодорожном параде, усыпанный почетными значками, «самый главный папин друг детства» Коля Самохвалов, для меня — Николай Иванович. Как всегда, отец привез его из Каширы на очередную премьеру в театре, и сейчас они беседуют про что-то театральное, для меня неинтересное. Меня значительно больше волнуют дядиколины значки, и еще мне нравится его лицо — симпатичное, курносое, все время меняющееся...

Иногда, обычно почему-то безумно рано, когда еще было темно и все спали, приезжал каширский старожил и краевед Иван Максимович Строков — личность уникальная, сейчас таких, конечно, нет... Сам потомственный крестьянин, а потому всегда ходивший в деревенских сапогах и синей в полоску рубахе, с лицом строгим и

вдохновенным, как у римских императоров, с детскими голубыми глазами и приличной, с серебром, небритостью, вносил Иван Максимович в наш городской прозаический дом вместе с запахом травы атмосферу удивительной приподнятости... Был Иван Максимович знаток. Всего — старины, живописи, церквей, кладов, икон, литературы, сказаний, преданий и настоящих событий российской истории. Был он человек строгий — и к детям, которых у него было много, и к себе, что заставляло его всю жизнь учиться, и к главной любви своей — к театру...

Сидел он прямо, торжественно; когда волновался, закрывал глаза. Говорил слогом старинным, возвышенным, и всегда об искусстве, и всегда неожиданно...

— Ведь это что ж такое, позвольте спросить, пожалуйста?! Как это, собственно говоря, понять?— начинал Иван Максимович свой очередной рассказ, на этот раз о посещении музея Бахрушина.— Где она?! Где, спрашиваю я их, собственно говоря, ножка Тальони?! Почему сняли с экспозиции?!! Я вас, это я им, собственно говоря, спрашиваю!!!

Нечего и говорить о том, что гипсовый слепок ножки Тальони тут же водворялся на место: дирекция музея знала Ивана Максимовича и, пожалуй, побаивалась. Бывало так и в других музеях — и в Третьяковке, и в Историческом, и в Пушкинском,— которые старик исправно обходил с прилежанием и страстью паломника. Отец его очень любил, считался с его мнением. Мог говорить с ним часами...

Ну и, конечно, где-то в углу, открыв рот, сидел тут же и я: еще бы, вот какие люди живут в стране папиного детства!

Каширу я смутно помнил и сам — это, пожалуй, первые детские впечатления: долгое путешествие на поезде, петух — «враг номер один», огромные бревенчатые дома, которые назывались «изба», и отец... Отец весь в белом, а потому какой-то светлый, симпатичный, с бритой головой, кричит маме:

— Ну, мужчины пошли в жизнь! — протягивает мне руку, и мы идем на речку, на Оку... В деревне отец всегда ходил босиком...

— Учись ходить по земле...— говорил он. Эх, знать бы сейчас, как это делается... А тогда, в три года, на берегу Оки я, конечно, отлично знал, как это. И топал себе розовыми пятками рядом с отцом по теплой пыли...

И вот спустя сорок лет я снова иду по Каширской земле... Сегодня отцу было бы семьдесят пять... Мы, гости из Москвы, идем на торжественный митинг, посвященный этой дате... Рядом со мной теперь шагает моя дочь — студентка. Она никогда не видела деда — только в кино, никогда не была здесь, на каширских станционных путях.

Я тоже узнаю и не узнаю эти места, знакомые по рассказам, семейным преданиям и старым альбомам: другие звуки, другие люди, другой век. Хотя сама Кашира, кажется, изменилась не очень... Вот старый дедовский дом, в котором жили Щукины шестьдесят лет назад. Теперешние жильцы даже не знают об этом, поспешно стаскивают со старого забора разноцветные детские рубашонки, удивляются — зачем их дом фотографируют приезжие, и сами фотографируются на его фоне. Неужели будут ремонтировать? Неуверенная улыбка. Наконец-то! Не будут ремонтировать ваш дом, дорогие каширяне. Скоро его снесут — по плану реконструкции. И построят новые, современные здания. И не останется в Кашире старого щукинского дома. Останется улица его имени... И еще память...

Мы идем мимо железнодорожного училища. Дочь уважительно поглядывает на длинное одноэтажное здание, улыбается: здесь, подумать только — до первой русской революции! — учился ее дед! Что делать? Другой век. Ее одноклассники довольно долго путали исторические события, а один ее приятель как-то назвал Багратиона Баграмяном... Но не будем слишком строгими к ним, родившимся после

войны,— в чем-то они разбираются, наверное, лучше, чем мы...

Вот и вокзал, на перрон которого любил выбегать мальчиком дед Борис — встречать поезда... А вот, вдали, и депо — здесь Борис Васильевич работал в первые годы после революции и здесь сегодня открывают мемориальную доску.

Мы подходим. Нас уже много — мы, москвичи, теряемся среди местных — деповских, из города, со станции. Большинство пришло сюда прямо с работы — в спецовках, с инструментом в руках — дети и внуки тех, кто в начале века мог встретить на этих путях юношу Бориса Щукина.

Я пытаюсь представить себе эти места зимой 1918 года. Заснеженная заокская даль. Дымка... Холодно... Бедно... Разруха... Из ворот депо выползает маленький паровозик. И отправляется на нем в свой первый рейс молодой помощник машиниста в армейской шинели. Событие, скажем прямо, не бог весть какое; но почему же местные, узнавая в паровозной будке большелобого застенчивого парня, останавливаются и кивают ему вслед? Секрета тут не было.

— Видели, Борис на паровозе пошел, помощником...

— Это какой Борис, слесарь деповский, Щукин?

— Ну да. Тот, что с фронта вернулся...

— Как не знать! Первый каширский артист!..

А он, «первый каширский артист», энтузиаст местного любительского театра, поглядывал на холодную, мрачную Оку и уж наверняка не думал о том, что именно ему, деповскому слесарю, помощнику машиниста Борису Щукину уготовано судьбой свершить акт величайшего творческого дерзания. И что первое появление Ленина, роль которого он сыграет в первом фильме о Ленине, будет вот таким же — в будке паровоза, когда сам Ильич вынужден будет в этой сцене играть роль — роль кочегара на паровозе № 293...

Годы бегут... Историей стал Октябрь... Теперь в прошлое уходят и дни создания первых фильмов о том времени, о Ленине... Исторической реликвией стал на пьедестал на Финляндском вокзале паровоз № 293, и дети приносят сюда цветы, а кинодвойник его, паровоз из первого фильма М. Ромма о Ленине, вот уже тридцать лет неутомимо стучит колесами по экранам мира...

Определяя зерно щукинского в искусстве, исследователи в числе прочих черт справедливо называют ведущие: народность, ярко выраженный русский национальный характер, социальную страстность...

Основы характера складываются рано — Щукин не исключение... В студию он пришел уже зрелым человеком, с житейским опытом и своей точкой зрения... Еще до встречи с Вахтанговым успел немало повидать — и трудный кусок рабочего хлеба, и относительное благополучие жизни предвоенной наивной провинции, и окопный паек, и эшелоны, и окрыленность революцией, и тревоги гражданской войны, и смерти близких, и запахи русской природы, и талант простого человека, и радость от встречи с наукой — на студенческой скамье, и с искусством — на первых подмостках... Думается, там — в бурных водоворотах событий юности — и укладывались первые камни фундамента, на котором выросло искусство Щукина — галерея созданных им образов — крестьян, солдат, рабочих, интеллигентов. Первые образы большевиков...

...Митинг шел. Выступали рабочие, партийные работники, соратники Щукина по театру..

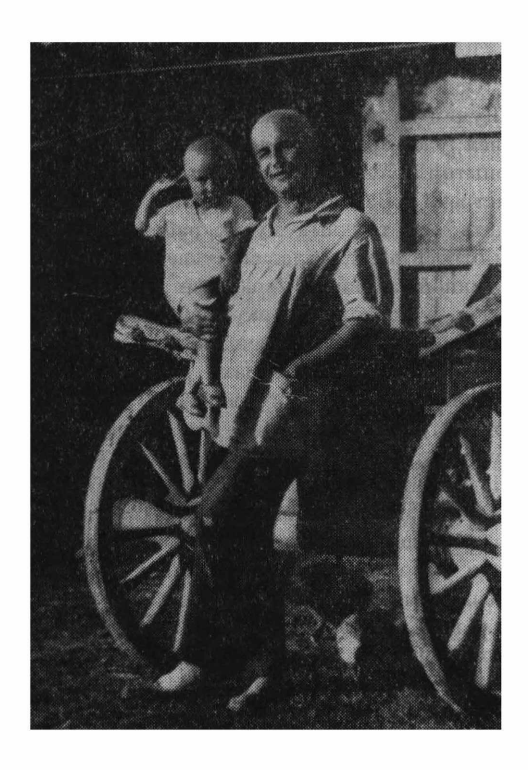
С высокой железнодорожной платформы, превращенной в трибуну, были видны позади нового рефрижераторного депо старенькие домики, пришедшие еще оттуда — из старой российской провинции... Подумалось: зря мы подчас иронизируем над этим словом. Ведь она — необъятная (все что не столица — провинция) — дала миру Ленина. И Чехова, и Горького, и Шаляпина, и Есенина, и Маяковского, и Вахтангова...

Что же дала Борису Васильевичу Щукину его каширская, рабочая, железнодорожная юность?

Что я помнил?

●

Главным «железнодорожным человеком» в дружной семье Щукиных был, конечно, дядя Митя — любимый дядя Бориса Васильевича. Подробно узнал я о нем, когда году в 30-м отец повез меня к «дяде Мите в Сокольники» — то есть по тем временам чудовищно далеко. Для меня, маленького мальчика, «в Сокольники» звучало, как «в Турцию»... Тощая извозчичья лошаденка бесконечно долго тащила нас по булыжнику и тряскому солнцепеку. Путешествие располагает к беседе. Вот тут-то я все и повыспросил: и про дядьев, и про дедов, и про прадедов... Когда проезжали по Каланчевке, было мне сообщено, что именно отсюда, с Казанского вокзала, побежал некогда родничок нашей железнодорожной родословной. А начало ей положил отцов дед, отставной нижний чин Петр Артемьев, когда, отбарабанив двадцать пять лет солдатчины, перебрался из деревни в Москву, «на чугунку» и пристроился сторожем на товарной станции. Сам, понятно, жил несладко, но детям дал техническое образование: сын Александр стал мастером вагонных мастерских, а другой, Дмитрий — дядя Митя — электромонтером все на той же Казанской дороге.



Снова в Кашире

Был дядя Митя человеком веселым, хлебосольным, как и многие его друзья-железнодорожники, взглядов достаточно передовых, натурой ищущей, любознательной. В доме дяди прожил Щукин много лет, пока учился в Московском реальном училище Воскресенского, и позже, уже студентом... Именно дядя, человек, влюбленный в искусство, сумел привить своему племяннику любовь к книге и театру, живописи, архитектуре и песне...

Узнал я тогда и о деде моем, отцовом отце Василии Владимировиче Щукине. В молодые годы прошел дед, выходец из крестьян, тяжкую выучку трактирного мальчика, выбился в официанты, позже, скопив деньжат, перебрался с семьей в Каширу, где держал на станции вокзальный буфет...

Там, в гуще железнодорожной жизни, прошли детство и юность Бориса Щукина...

И еще об одном человеке вспомнил отец. О том, как сел в третьем классе железнодорожного училища рядом с ним на одну парту худенький, смешливый мальчик Коля Самохвалов — сын школьного



Дом, в котором провел детство и юность Б.В Щукин (ул. Пролетарская г. Кашира)

сторожа. Сел да так и остался рядом — на всю жизнь.

О Самохвалове — том самом, со значками, что приезжал из Каширы,— следует сказать особо, потому что встреча их — Щукина и Самохвалова — имела большое значение для обоих.

Многое их роднило — детские игры, первый совместный «театр» на крыльце щукинского дома, первые творческие муки, первые успехи у зрителей... И мечты, и разлуки, и письма с фронта... И книги, и ночная Ока. И годы, проведенные рядом на сцене любительского театра, где с ними, любителями, как-то выступал сам Москвин! Театра, на сцене которого каждый из друзей сыграл более чем по сто ролей! Где ставились и «На дне», и «Без вины виноватые», и «Касатка» А. Толстого, и «Дни нашей жизни» Л. Андреева!.. А концерты: в пользу сирот и жертв войны, в помощь голодающим, на борьбу с ча-

хоткой... А ночные перестуки вагонов передвижного железнодорожного театра; а спектакли по всей округе «от Бирюлева до Козлова»... И всюду их видели рядом — Бориса Щукина и Николая Самохвалова...

Так сложилась судьба Николая Ивановича, что профессиональным актером он не стал, хотя и был как актер талантлив и своеобразен и даже был принят Вахтанговым в студию...

«Эх, мне бы Колькин талант!..»— часто чуть с грустью говорил Борис Васильевич.

Но Николай Иванович, став потомственным путейцем, всю жизнь оставался верным рыцарем театра. Пятьдесят лет жизни отдал он тому коллективу, в котором когда-то начинал вместе с Щукиным. Сначала как актер — и актер отличный, близкий по фактуре и Москвину и Тарханову,— затем как режиссер и бессменный руководитель... Давно уже нет среди нас Щукина, недавно ушел Николай Иванович. Но театр, возникший еще в 1912 году, жив. Скоро ему — театру—60 лет! И кто знает, куда приведут творческие тропы сегодняшних каширских артистов — студентов, слесарей депо, паровозных машинистов?...

Я открываю старый каширский альбом. На одной из фотографий молодой Щукин в студенческой тужурке и надпись кого-то из друзей: «От души желаю, чтобы инженер не скушал твой сценический талант...»

В те годы Щукин, как и Самохвалов, стоял перед выбором: сцена или техника? Влечение сердца или семейная традиция? Поначалу победили соображения земные. Щукин решает стать инженером-путейцем, поступает в Высшее техническое в Москве, где три года прилежно одолевает инженерные науки... Война прерывает занятия — мобилизация, фронт... А потом революция, встречи со Станиславским, с Вахтанговым...

Так и не вышло из Щукина инженера-путейца, но на всю жизнь сохранились в его искусстве «инженерская» точность и впервые познанная в дни рабочей юности любовь к труду... И не только к творческому, что известно — бессонные ночи, груды освоенного материала, если Ленин — все о Ленине, если Кутузов — все, вплоть до его переписки с дочерью...

К труду вообще. Например, Борис Васильевич любил мастерить: столярничать, возиться с железом и гайками, чинить что-нибудь... Особенно, когда уставал. Тогда появлялись на полу опилки, с кухни тянуло клеем и раздавался стук молотка. Они живы и сейчас — отцовские полки и табуретки... Жив и подает иногда голос и старый слесарный молоток с железной ручкой, привезенный некогда отцом из Каширы: это дочь спешит кончить к утру курсовую работу — театральный макет... Уверенно вгоняет гвоздики в толстый картон и не всегда понимает, почему я прошу:

«Дочь, ради бога, не потеряй дедов молоток!..»

...Человечность и пристальный интерес к людям — в этом было что-то очень важное в личности Щукина. Интерес и острый, наблюдательный глаз — посмотрите его шаржи...

Борис Васильевич был на редкость ровен с людьми, без снисходительности, ложного демократизма, тем более — без заискивания. Люто ненавидел приспособленцев, мерил людей не чином. Копал глубоко и жадно, как старатель, как ученый, делающий всякий раз удивительные для себя открытия...

Так формировался арсенал.

Отсюда шли настоящий серьез искусства Щукина и его глубина. Он не позволял себе сеять из пустого лукошка...

Щукин умел отдавать людям. Не только в искусстве, но и в жизни. Всем, кто нуждался, все, что мог,— детям, подшефным, многочисленным ученикам, друзьям, товарищам по театру. Щедро помогал в режиссуре, не скупясь, подбрасывал краски... Как-то, несмотря на усталость и предельную загрузку в репертуаре, организовал по собственной инициативе нечто вроде школы для рабочих сцены — учил их уважению к театру, культуре производства, учил ходить — и по сцене и по земле... И с таким юмором, так весело

проводил занятия, что все свободные прибегали смотреть...

Щукин не позволял себе оставить человека в беде, даже если речь шла о людях, с которыми иной и не стал бы возиться.

Вот довольно драматичный случай, который вспоминает мать.

В одном рабочем театральном коллективе появился очень одаренный юноша. Характер у него был скрытый, тяжелый. Юноша доставлял много неприятностей руководителям студии. Несколько раз собирались удалить его из коллектива, но не решались — жаль было с ним расставаться. Наконец Борис Васильевич вызвал его к себе домой и имел с ним большой серьезный разговор, продолжавшийся около двух часов. На другой день юноша неожиданно исчез. И вот спустя несколько лет, когда история с этим юношей казалась уже забытой, от него пришло письмо. Вернее, два письма, вложенные в один конверт. В первом письме этот человек рассказывал о том, что, разбираясь в своих старых бумагах, он обнаружил письмо, которое написал Борису Васильевичу еще в 1934 году, но не отослал его: «Не знаю, почему. Может быть, не хватило духа и помешал стыд за прошлое... Я посылаю его Вам таким, как оно было написано, и кое-что к нему добавляю».

Письмо, не отправленное Борису Васильевичу в 1934 году,— это исповедь человека о своем уголовном прошлом, из которого вырваться было не так-то легко... Он рассказывал о том, как стал квартирным вором, а затем «тюрьма, ссылка, лагерь». «В то время, когда Вы меня знали,— пишет он Щукину,— я уже имел ряд судимостей, прошел почти все московские тюрьмы... Был в самых отдаленных лагерях... Никакие меры воздействия не могли меня вырвать...»

И вот, что добавлено к этому письму: «...Борис Васильевич, из первого письма, которое я сюда вкладываю, Вы поймете, кем я был... Я работал, потому что нужно было скрываться, и... попал в студию, которой Вы руководили. Понемногу



Премьер любительского театра в Кашире

я стал втягиваться в учебу, полюбил студию, Вас, Цецилию Львовну Мансурову. И уж мне временами стало казаться, что предо мной может открыться другая жизнь... Но корни сидели глубоко. Но вдруг я почувствовал, что эти корни пошатнулись и их можно вытащить. Это случилось после нашего с Вами разговора, после которого Вы мне сделались близки и, как говорится, дороже отца родного. У меня и мысли не было, что я смогу когда-нибудь бросить свое ремесло, а после нашего разговора я стал надеяться на новую жизнь, но меня тяготило прошлое...

Когда мы с Вами разговаривали, я так близко все почувствовал, что был на грани того, чтобы во всем Вам открыться. Но я этого не сделал... и результат — после отпуска я не вернулся. Меня взяли, правда, совершенно случайно. Бежал. Взяли опять, приговорили в Архангельске к расстрелу. Бежал, поехал в Москву, пошел в 1-ю трудовую коммуну НКВД зарабатывать себе право на жизнь. Все это время, пока я странствовал, посеянное Вами крепло, росло. Наш разговор, как это ни странно, даже в минуты, когда я ждал, что меня должны взять на расстрел, все время сидел у меня в памяти и стоял передо мной».



Ученик
реального училища

В письмо вложена фотография с надписью: «На память великому творцу моей новой светлой жизни Борису Васильевичу Щукину».

Там же есть приписка: «Надпись, сделанная мною, принадлежит Вам по праву, потому что если б не посеянное вами — надежда жизни для сцены, то меня, наверное, давно уже не было бы в живых».

Письмо длинное. В нем подробно описывается, как его автор в трудкоммуне, приобретая профессию фотографа, не прекращал занятий в театральном кружке и продолжал мечтать о поступлении в театральное училище.

Борис Васильевич тут же ему ответил.

«Мой милый и дорогой Коля! Я очень рад и взволнован получением Вашего письма. Вы исчезли тогда так неожиданно, так для меня непонятно и обидно! Я все это отнес на свой счет, что, дескать, не нашел в себе сил и умения удержать около себя человека, не убедил, что можно сделать при желании и на основе такого материала, как Ваш, неплохое в своей жизни дело. И вот сейчас я искренне радуюсь, что Вы существуете и что наша, хотя и нелегкая встреча оставила на Вашей впечатлительной натуре след. Я, к сожалению, сейчас нахожусь в больнице...

Когда я попаду домой, я Вас извещу, и Вы постарайтесь забежать ко мне. Мне хочется Вас видеть, поподробнее и подольше побеседовать, узнать все ваши дальнейшие перспективы и пр. и пр.».

Но свиданию не суждено было состояться. Было получено еще несколько писем. В одном из них находилась фотокопия ответа Щукина.

Смерть Щукина оборвала эту переписку.

Человеческое, житейское и творческое тесно сплетались в жизни Щукина. Жадный интерес к людям накладывал отпечаток на метод: накопление — преломление через себя активных наблюдений — воплощение в новые качества. Никаких поблажек, никакой снисходительности к образу. Знать о нем все. Вскрыть максимум. Как говорил один известный режиссер — быть хоть немного Колумбом, открыть если не материк, то остров или хотя бы камень!..

Так Щукин отнесся и к Булычову.

Предельно утомленный сезоном, едет Борис Васильевич не в санаторий, а на Волгу, в деревню Басовскýю — работать над ролью. И тащит с собой всех нас...

Мы жили, вернее, спали в половине огромного сарая с настежь открытыми воротами, над самым берегом; в другой половине лежало сено, стояли телеги, царили куры и все запахи знойного лета.

В тот год в Поволжье свирепствовала сушь. Хлеба полегли. Спеклась и потрескалась земля. За Волгой горели леса. Сизый дым затянул дали, до нас долетал запах горелой хвои. К сараю часто приходили строгие, озабоченные мужики, со славянскими иконописными лицами и могучими руками, молча подолгу смотрели за Волгу, потом садились на бревенчатый порог, тихо беседовали с отцом.

Помню его острый, уважительный взгляд, полный сочувствия и живого интереса... Вряд ли я понимал тогда, что отец работает...

Как-то под вечер подскакал ко мне воробьем деревенский приятель хромоногий Серёнька, знаменитый на всю округу балалаечник. Заокал возбужденно:

— Твой-то на Волге чудит! Пошто озорует?!

Мы кинулись в кусты. «Мой» действительно чудил — то шел каким-то незнакомым, чужим, упругим шагом, опираясь на суковатую, вырезанную им самим можжевеловую дубину, о которой мне запрещалось даже думать, шел прямо, вскинув голову, горделивой повадкой, бросал певучие гневные окающие фразы незримому собеседнику, прищурившись, слушал его, неслышного, и вдруг хохотал тому в лицо. А потом вдруг приседал и говорил уж какие-то совсем непонятные слова, скороговоркой, а потом нараспев, медленно... А то вдруг стал делать что-то руками, словно хватал воздух, и пускать камушки в воду, продолжая разносить кого-то в пух и прах, над кем-то глумиться... А потом помолчал. И вдруг запел. Сначала тихо, потом в полный звук... Такое я видел впервые, изумлен был не меньше моего приятеля, но и горд, потому что Серёнька песню óдобрил, а уж в песнях он знáл толк...

С тех пор мы не раз, царапая животы о сухую осоку, подсматривали за отцом, что, конечно, нехорошо, слушали, как он поет... Серёнька пояснял: это «Ночка темная», это «Павá», это шаляпинская — романс, название позабыл, а это — «Персидская песня»... Откуда знал деревенский мальчик Шаляпина?.. Знал... Видно, Волга берегла память о своем певце...

Известно, что Щукин высоко чтил Шаляпина, наряду с Пушкиным и Горьким считал его непревзойденным авторитетом в искусстве, учился у него... Менее известно, что Щукин сам пел, одно время всерьез решал — идти ему в оперу или в драму.

Щукин был с ранних лет мягок, музыкален, душевен. Песня подчас была единственным способом выразить то, что нельзя было словами...

Русская песня открылась ему все там же, в Кашире. Ею пропитано было все — леса, Ока, деревенские свадьбы. Она звучала и в лодке под гитару, и на концертах,



когда баритон Щукина тихо вторил тенору Самохвалова, и на уроках пения у Митрофана Ефимовича Пятницкого...

Сыграла свою роль песня и в личной жизни Бориса Васильевича.

Мать как-то проговорилась: если б не песня, еще неизвестно, как бы у них все получилось... Это сейчас она профессор, солидный человек. А тогда, в девятнадцать лет, у нее, молоденькой ученицы Е. Б. Вахтангова, и было, что цвет лица да огромная золотая коса. Да еще небольшой, но все же приличный хвостик поклонников из театральной молодежи. Большинство уже проучились год-два, все знали друг друга, могли себе позволить так, запросто, зайти к Вахтангову домой — ну хотя бы до подъезда,— а некоторые даже имели костюм или хотя бы блузу с бантом. Это придавало им уверенности... Отец ничего этого не имел — только потрепанную шинель, обмотки и жестяной чайник. Квартиры у него тоже не было — спал на столе в каморке при сцене... Отец был очень застенчив, в компании больше помалкивал, а когда познакомился с мамой — вообще замолчал. Только иногда брал гитару и пел свои песни... В 1922 году вернулся из Каширы убитый горем — умерла его мать...

Песня для Щукина была не забавой — выражением личности, наукой. Кто знает, какие мостики лежат между шаляпинскими «Смертью Бориса», «Смертью Дон-Кихота» и щукинской «Смертью Булычова»; между шаляпинским свистом в «Мефистофеле» Бойто, «Стенькой Разиным» и бунтом волжского купца, когда Булычов,

Б. В. Щукин в роли Ленина («Ленин в 1918 году»)



вскочив на стол, возглашал конец света... под медь Архангела — Гавриила Увекова в валенках?..

Какими путями шла мысль артиста, исследовавшего для себя природу российского национального гения, когда в дни работы над великим образом нарисовал он на одном листке рядом два профиля — Ленина и Шаляпина?!

Голос, с его богатейшими регистрами, оттенками и нюансами, был могучим оружием драматического актера Щукина, выразительнейшим средством лепки характеров. Так песня, пришедшая из каширской юности, нашла свое место в арсенале художника; как и другое, такое же яркое воспоминание тех лет — то, с чего мы начали наши заметки.

Железная дорога — это непрекращающийся, яркий поток лиц, типов, характеров, драм, случаев, смеха и слез. Это лента сменяющих одна другую картин, проносящихся перед глазами впечатлительного юноши. Железная дорога — изнанка и лицо России!.. Вот уж воистину: «Молчали синие и желтые, в зеленых плакали и пели...» Всю жизнь черпал Борис Васильевич из этих воспоминаний краски для своей палитры.

Вот они — темные мужики-лапотники и лихие конокрады, елейные церковники и чиновные старички с бархатным околышком, проходимцы разного рода и лоснящееся купечество — галерея щукинских ранних сатирических образов. Не оттуда ли эта компания — из вагонов, со станционных путей, из детства?..

А измученные войной солдаты, которых видел Щукин в бесконечных угрюмых эшелонах и в мокрых окопах под Стоходом? Не от них ли понимание мыслей российского окопника, достоверность красок образа первого большевика на советской сцене — солдата Павла Суслова из «Виринеи», сыгранного Щукиным в 1925 году?

А образы рабочих — Антона из «Барсуков» Леонова, Бубенцова из «Шляпы» Плетнева? Не там ли подсмотрены они, в мастерских Каширского депо?

«Я очень много жил среди рабочих, у меня товарищи были из рабочих семей; я сам работал на заводе... Поэтому я эту жизнь в каком-то смысле сам на опыте воспринял...» — вспоминал Щукин в связи с работой над ролью Антона.

...Вот он сидит на ступеньках вагона, товарищ Антон, бывший рабочий-литейщик, комиссар, суровый человек. Маленький полустанок. Ночь. Тишина. Трудная ситуация сложилась в жизни этого закаленного революцией бойца: он, Антон, должен ликвидировать банду, во главе которой стоит его родной брат Семен... Возможно, брат падет от его, Антона, руки...

Знакомая с детства атмосфера железнодорожных путей, полустанка, ночной тишины, песни издалека — очень помогли Щукину выразительно сыграть эту суровую, поэтическую сцену.

Мир железной дороги, с ее просторами, путями, тревогой и звуками всегда жил в душе Щукина как образ высоко поэтический, навечно сросшийся с образом родной природы, России, Родины. Мир этот вдохновлял, настраивал на возвышенный, философический лад, пробуждал высокие чувства и мысли. Так было и на сцене и в жизни... Часто в рассказах Щукина бурные, сложные события в судьбах собственной, или людской, или страны преломлялись через образ железной дороги...

Вот как описывает он отправку на фронт в дни Февральской революции:

«...Вокзал в Москве залит электрическим светом. Мягкий вагон с белоснежными простынями. Масса публики, дамы с цветами, гимназисты, буржуа в котелках. Духовой оркестр играет бравурные мелодии из оперетт. Настроение отвратительное, раздражает вся эта мишура, весь этот фарс, фальшивые церемонии проводов. Поезд через несколько дней приходит на небольшую станцию. Грязно. Темно. Пересаживают в эшелон, составленный из теплушек и жестких вагонов, в которых еле светятся догорающие свечи. Табачный дым, запах махорки, редкие невеселые разговоры, и

вдруг где-то далеко ухнуло тяжелое орудие. Вот он, фронт...»

...Я вспоминаю пьесу А. Афиногенова «Далекое». Там действие целиком происходит на маленьком, заброшенном в таежной глуши железнодорожном разъезде, где на сутки застрял вагон командира корпуса Особой Дальневосточной Матвея Малько, роль которого играл Щукин. Ситуация драматична. Малько смертельно болен, едет в Москву на операцию, которая его не спасет, знает об этом и все же находит в себе силы и мужество нести людям далекого разъезда веру в жизнь, в ее красоту.

Погружение действия в атмосферу могучей тайги с ее вечностью и тишиной, с ночным костром и тревожным гулом проносящихся мимо поездов помогало создать яркий, оптимистический спектакль, утверждавший победу жизни над смертью, спектакль, подымавшийся до высоких гражданских, философских обобщений...

В одной из кульминационных сцен спектакля, в трудную минуту объяснения с женой, Малько распахивал окно вагона и говорил неожиданно монолог, сочиненный почти целиком самим Щукиным:

— Люблю железную дорогу. Люблю ехать далеко. Пути... Паровозы... Гудки... Стрелочное хозяйство... Не отрываясь смотреть в окно. Станции... Названия... (Обнял крепко жену.) Разъезд «Далекое»... Далекое... А на поверку — далекое близким оказывается... И люди здесь — свои... Как самые близкие наши друзья... А тайга гудит... Лешак себе шубу шьет... А Илья в него громовой стрелой... (Это Малько вспомнил услышанную в тайге сказку.) Убег... с шубой убег, Веруша...

Афиногенов принял написанный Щукиным текст и даже, «как соавтору», подарил ему на память рубль с дарственной надписью...

Рубль, конечно, шутка. Не шуткой были чувства обоих художников.

Да, Щукин любил железную дорогу, любил ехать далеко. Он всегда становился задумчив, видя убегающие вдаль рельсы, любил далеко идти по шпалам, слушать гудение проводов, любил под стук колес подолгу смотреть в окно поезда... Для него железная дорога была не только романтическим вчера, воспоминанием юности, для него это был мир открытий, романтика сегодняшнего дня, радость и жажда движения вперед, в новое, непознанное...

За рубежом

Даль Орлов

О том, что нам дорого

Заметки о новых болгарских фильмах

Дорога от Варны до Софии — приятнейшее путешествие. Глазу тут не наскучит однообразие. Природа не скупится на выдумки и на сжатой дистанции демонстрирует богатый ассортимент своих щедрот: элегические поля, вдруг вздувающиеся крутыми склонами, на которые наброшены зеленые лесные покрывала, ершистые виноградники, прозрачные ручьи и речки — одним словом, глазу радостно и сердцу тоже. Тем более что на каждом километре дивишься плодам трудов человеческих: и деревни вроде бы не деревни, а микрогородки — дома каменные, кровля железная, зелень вокруг ухоженная, дороги чистые. Техника если, скажем, не работает, то составлена в аккуратные порядки — в каждой детали чувствуешь заботливую хозяйскую руку.

Четверть века социалистического существования придали этот праздничный облик болгарскому селу.

...Где-то в середине пути водитель притормозил спорый бег нашего уютного микроавтобуса и кивнул в сторону большого деревянного дома слева от шоссе...

Обычный дом, в два этажа, окружен хозяйственными постройками. Но в первое мгновение улавливаешь нечто в нем странное. Что? Он пуст. Безлюден. Такой хороший дом, на таком, как говорится, бойком месте, и — никого.

А когда-то здесь жило многочисленное, человек в пятнадцать, крестьянское семейство. Пришли фашисты и по подозрению за связь с партизанами расстреляли всех: от малышей до стариков. Всех! Жить в этом доме стало некому. Так и стоит он у дороги, пустой и горький, обзаведясь с тех пор только мемориальной доской на чернеющей стене. Стоит, как напоминание соотечественникам о страшной године, стоит, взывая к памяти, совести, бдительности. Помните, люди, цените свое сегодняшнее счастье, берегите его!..

Шоссе уводило нас ближе и ближе к жизнерадостной Софии, а печальный образ пустынного дома все будоражил во-

ображение. И думалось, что воспоминание это уже никогда нельзя будет отделить от впечатлений и размышлений, связанных с лучшими фильмами, показанными на VIII Варненском кинофестивале, откуда мы тогда ехали. Да и не только от них, а и от всех увиденных чуть раньше или чуть позже сегодняшних фильмов, в которых болгарские кинематографисты обращаются к недавнему боевому прошлому своего народа, как бы перелистывают страницы партизанского движения, героического сопротивления фашизму. Ибо не постигнуть всей глубины двадцатипятилетних преобразований в республике, не осознать нынешнего уровня духовной и политической зрелости народа, если забыть, какой ценой и как это доставалось. Недаром сказано: история — учитель жизни...

Именно этим, как мне кажется, объясняется обилие лент — и художественных и документальных,— посвященных войне, подполью, партизанскому движению. И дело даже не в том, что их много. Главное, что они оказываются определяющими для общей картины болгарской кинематографии на сегодняшнем ее этапе.

Картина молодого режиссера Георгия Стоянова «Птицы и легавые» — лента весьма своеобразная. Она как талантливый подросток, в котором благополучно уживаются одаренность, возвышенность мыслей, очарование чего-то юного, обещающего с неровностью поведения, свойственной возрасту, угловатой категоричностью, задиристостью, эпатирующей несогласных или не желающих его понять и в нем разобраться. Само созерцание этих мук талантливой юности, продирающейся сквозь дебри неподдающегося ремесла (а может быть, уже и мастерства?..),— процесс увлекательный и поучительный.

...Маленький провинциальный городок. Начало второй мировой войны. Идет суд над группой молодых антифашистов — гимназисты, каждому едва ли больше шестнадцати. Идет суд, а ход его прерывается отступлениями в прошлое. Постепенно знакомимся с предысторией, которая исподволь складывается в историю, взволновавшую авторов.

Вот компания полудетей, полувзрослых — встречи дома, на улице, за городом. Шутки, дурачества, зарождение лирических симпатий и — напряженные возвышенные разговоры о долге, о свободе, о борьбе. Юный Перо то и дело читает свои стихи — безусый менестрель, чье трепетное сердце звенит от предчувствия необычного и великого. И он не кажется странным в этой компании, потому что все они сродни ему: в самом деле, чье сердце так же не пело в юности?..

Сценарий Васила Акьова лиричен во всех своих «ипостасях». И в манере разговора со зрителем, и в образном строе, и в ведущей интонации. Возможно даже, что многое из показанного пережито самим автором.

Да, нам рассказывают историю рождения, действия и разгрома одной из боевых групп молодежного Рабочего союза. Но подчеркнуть только это — значит не увидеть своеобразия произведения. То, что акценты в нем передвинуты с воспроизведения внешнего хода событий в сферу субъективного восприятия их участниками, и придает картине лирическую глубину, человечность, обаяние.

В болгарской прессе, отмечая эту особенность фильма, справедливо приводили в пример такой показательный эпизод. Главный герой — Борка (артист Стефан Мавродиев), от чьего лица ведется рассказ — мы постоянно слышим за кадром его голос,— должен охранять конспиративную встречу одного из организаторов боевой группы Никифора (Кирил Господинов) с представительницей ЦК.

В целом этот эпизод самый действенный, самый, как говорится, приключенческий. Но он интересен не этим. Юный Борка оказывается так удивлен объятиями двух конспираторов, за чью жизнь он отвечает, что на какое-то время начисто забывает о грозящей опасности. А она рядом, она здесь. Никифор гибнет на глазах потрясенного Борки. И поэтому не само со-

бытие выступает на первый план, а картина взорванной, взбунтовавшейся души героя.

Но что имелось в виду, когда говорилось о муках талантливой юности, стремящейся к мастерству и гармонии, но не достигшей пока своей цели?

До сих пор мы коснулись только одного стилистического пласта картины. Лирического, так сказать. А их в ней несколько. Здесь есть эпизоды и героико-патетического характера, и комические, и сатирически-гротесковые — с развернутыми точными характеристиками провинциальных типов.

И вот эта-то авторская «всеохватность», мне думается, и обогащает картину и местами осложняет ее восприятие. Трудно соседствует, скажем, комикование при показе фашистского офицерства с тем, что тут же эти офицеры стреляют в героя-подпольщика и он гибнет — что имеет уже самое прямое отношение к сфере трагического. Ход действия переключается в другой ключ мгновенно. Именно мгно-



венно. Но то, что выдерживает монтаж, то не под силу оказывается нашему восприятию, которое, получив тот или иной толчок, имеет способность двигаться еще некоторое время по инерции. При нарушении этого закона, вернее, при небрежении им в зрительской душе может возникнуть ощущение (во всяком случае, такое ощущение возникало у меня, хотя я и не возвожу его в норму) неловкости, внутреннего неприятия, сопротивления манере изображаемого. Я сов-

«Восьмой»

«Мужья в командировке»

«Господин Никто»

сем не хочу сказать, что экспериментирование в скрещивании жанров всегда предосудительно, но бывают случаи, когда надо все же вспомнить слова Гете о том, что смешение жанров пагубно для искусства...

Справедливости ради отметим, что зрительный ряд фильма, блистательно выполненный оператором Виктором Чичовым, во многом снимает, а точнее, тушует, уравнивает стилевые перепады этой ленты. Ленты, повторяю, талантливой при всех издержках, взволнованной, четкой и зрелой по авторской позиции. Ее патриотизм, проявленная в ней любовь к людям, верность героической теме обусловили ее привлекательность.

Развернутая поэтическая метафора, являющаяся смысловой и эмоциональной опорой в архитектонике картины, это идущее от некоей фольклорной традиции сравнение птиц и легавых, находит свое после-



довательное и ясное обоснование в фильме: юные соколы, едва оперившиеся, взмывающие ввысь, и легавые с уставленными в землю мордами, идущие по следу. Не раз и не два камера обернет наше лицо к небу, даст полюбоваться стремительным высоким полетом и покажет шествующих на упругих ногах легавых в поводке у самодовольного фашиста. Сравнение открытое, наступательное, недвусмысленное, с ясным адресом.

Как все-таки важны для художника при всем его стремлении трепетно и сложно поведать о жизни эта вот партийная ясность в понимании своих задач, сила логики и мужество выводов! И сколько мы знаем грустных примеров, когда отступление от этого принципа как неизбежный результат приводило к распаду самой художественной ткани, к утрате впечатляемости, гармоничной выразительности.

Вспомним фильм «Танго», показанный на последнем Московском кинофестивале. Мне уже приходилось кратко высказываться о нем в прессе. Теперь попытаюсь более развернуто аргументировать свою точку зрения. Замысел режиссера ясен — он хотел создать антифашистское произведение, повествующее о том, как три подпольщика, приговоренные к смертной казни, проводят в камере последние часы перед смертью. Они разные, со своими индивидуальными судьбами. Но они и обыкновенные, как вы да я, они, как и все люди, боятся боли, страданий, смерти. Они мечутся, души их стенают и не желают согласиться, что это конец, что это все и что больше никогда ничего не будет... И только уже совсем перед концом нечто высшее, такое, что поднимало их на борьбу, что давало силы парить над бездной опасности, — идея! — вернуло им мужество, опять сблизило между собой, открыло и выпрямило взгляд, последний взгляд.

Нет никаких оснований подозревать, что своей картиной авторы хотели сказать не это, а что-либо другое.

Но откуда же тогда ощущение неудовлетворенности увиденным, чувство определенной обиды за тех, кто геройски пал за наше с вами счастье, почему на душе делается сумрачно, а не, пусть трагически, просветленно?

Я вообще убежден, что искусство, каких бы сюжетов оно ни касалось, не имеет права отбирать у человека силу и надежду. Никогда. Человек силен, да, но он — человек, и хотя возможности его, как уверяют поэты, беспредельны, медики, например, придерживаются более осторожных определений. В этом сложном мире достаточно есть доброхотов, всегда согласных оболгать, оскорбить, унизить человека, расторопно напомнить о темных сторонах его натуры, о его Тени, которая, помните, рассуждает у Е. Шварца: «Неслышно, как тень, я проникал всюду, и подглядывал, и подслушивал, и читал чужие письма. Я знаю всю теневую сторону вещей. И вот теперь я сижу на троне, а он (человек. — *Д. О.*) лежит у моих ног...» Желающих умываться грязью, повторяю, достаточно. Нашему, социалистическому искусству это занятие не нравится.

Художник, если он гуманист, если он по-горьковски верит в человека (кстати, подлинно великие художники, как показывает история, всегда оказывались и великими гуманистами!), если он проникнут самыми конструктивно перспективными, самыми замечательными идеями века — коммунистическими идеями, такой художник не Тень, а Человека посадит на трон, а ей прикажет: «Тень, знай свое место!..»

«Танго» сделано не без изысканности. Авторы как бы демонстрируют нам свое душевное спокойствие и желание во всем неторопливо и объективно разобраться.

Вот чопорный салон с вежливыми буржуа и офицерами. Красивые женщины, мужественные мужчины, которые несколько растеряны ввиду приближающейся катастрофы — Советская Армия где-то совсем близко. Но растеряны не настолько, чтобы потерять лицо перед дамами.

...Камера смертников. Лица, искаженные страхом, исступленные попытки вырваться, смятение и одиночество, наплывают и душат воспоминания о далекой свободной жизни.

...Высокий молодой прокурор с идеальной фигурой манекена. Танго с самой красивой женщиной салона. Светская беседа. Даму, оказывается, раздражает бездеятельность и растерянность ее социальных побратимов. «Надо действовать!» — резюмирует она. Ей хочется, чтобы они действовали.

Эта мысль нравится прокурору. Звонит, куда следует, и велит на четыре утра назначить казнь.

В камере за это время обстановка почти не меняется. Один остервенело делает беговые упражнения — наивная надежда на жизнь?.. Другой уже отчаялся и ничего не делает... Третий заламывает руки...

Нужны большие усилия над собой, чтобы, не ведая о них ничего больше, поверить в достоинство этих людей. Ведь мы не знаем их, не видели в действии, нам их показывают, если пристало так выразиться в подобном случае, в самый невыгодный момент. В момент слабости, разброда, утраты своей сути.

...А прокурор действует! Он просит свою красавицу завести пластинку с танго именно в четыре утра.

У палачей сборы недолги: в назначенный час звучит залп, а в далекой уютной квартире звучит танго...

Вот как брезжат и смещаются акценты, если автор неосмотрительно ими распоряжается. Не вызывающая в принципе возражения попытка произвести сравнительный анализ психологии палача и жертвы на материале одного из эпизодов минувшей войны при недостаточно отчетливом проявлении авторской тенденции оборачивается досадными художественными просчетами.

Странная получается картина: представители вражеского лагеря не только декларируют действия, но и действуют! А вот те, кто по всем данным должен быть олицетворением наступательной активности, люди подлинного, революционного действия своеволием художника поставлены в условия, исключительно страдательные, пассивные и — безнадежные.

Возможно, суждения мои излишне категоричны. Возможно, другие найдут в этом фильме нечто такое, чего я не разглядел. Но я тем более считал себя обязанным высказать свои сомнения, что начатый вокруг «Танго» разговор хочется продолжить фильмом «Восьмой», показанным в восемь часов вечера в восьмой, заключительный день Варненского фестиваля, но занявшим там не восьмое (столько художественных лент участвовало в конкурсе), а первое место. Это симпатичное наблюдение насчет восьмерок принадлежит не мне, а генеральному директору Государственного объединения «Болгарская кинематография» Христо Сантову. Мне же остается только поблагодарить его за тот разговор под вечерними каштанами в последний день кинопраздника, во время которого мы, кроме прочих тем, коснулись и особенностей фильма «Восьмой». Но, конечно, не только в связи с совпадением чисел.

В чем сила этой ленты?

Прежде всего она принадлежит к той же группе патриотических фильмов, в которых болгарские кинематографисты воскрешают недавнюю историю своего народа и самый решающий, переломный момент ее — годы войны с фашизмом, годы борьбы за освобождение, за возможность и право строить новую, социалистическую жизнь.

«Восьмой» стоит в ряду тех произведений болгарского кинематографа, который отмечен такими, например, лентами, как «Герои Сентября», «Песня о человеке», «На маленьком острове», «Звезды», «Первый урок», «Бедная улица», «Как молоды мы были», «Плененная стая». Тому, кто хотя бы маломальски знаком с болгарским кино, эти названия скажут много.

Если ленты «Птицы и легавые», «Танго» можно так или иначе отнести к поэтическому, ассоциативному кинематографу, то «Восьмой» является поиском в иных областях. Еще одно доказательство обилия манер и стилей в рамках одного метода, направления. Четко и последовательно выстроенный сюжет, обилие острых, действенных положений, полная договоренность в каждой детали. Особым доверием проникаешься к фильму, когда узнаешь, что сценарий Тодора Монова и Петра Христова создан по воспоминаниям известного партизана Чочоолу. Коренастый, широколобый Чочоолу был представлен публике перед конкурсным показом «Вось-



мого», и надо было видеть и слышать овацию, которой его встретили.

Восемь болгар коммунистов посланы советским военным командованием в Болгарию для вооруженных действий против немецких оккупантов. От самолета отделяются парашютисты, восьмым прыгает наш герой. Его играет известный актер театра и кино Георгий Георгиев, обладающий удивительно привлекательной и мужественной внешностью, играет мастерски.

Все дальнейшее — от первых дней опасного одиночества до выхода на связь с партизанами, руководство отрядом, серия дерзких операций — и составляет сюжетную основу фильма, который советские зрители увидят и тогда уже вдоволь поволнуются и порадуются за смелого, находчивого, обаятельного и удачливого героя. Здесь действительно есть за чем последить. С одной стороны — столкновения с жандармерией и войсками; с другой — комический образ недотепы-парикмахера, добровольно пришедшего в отряд, но совсем не сразу избавившегося от трусости и приобретшего сноровку в трудном партизанском деле; с третьей — персональное единоборство в уме, хитрости, военном мастерстве между Восьмым и немецким полковником; с четвертой — взаимоотношения людей внутри партизанского отряда, в который затесался хитрый провокатор, и т. д. и т. д. Вот как сказано в информационной аннотации к фильму: «Фильм до последнего эпизода проникнут суровой романтикой борьбы, в которой гибнут и побеждают храбрые сыны народа. Этим людям, которым мы обязаны двадцатью пятью годами свободной жизни, авторы и посвящают фильм «Восьмой».

Сказано просто и убедительно.

Урок этого фильма, поставленного Зако Хеския, мне видится и в другом.

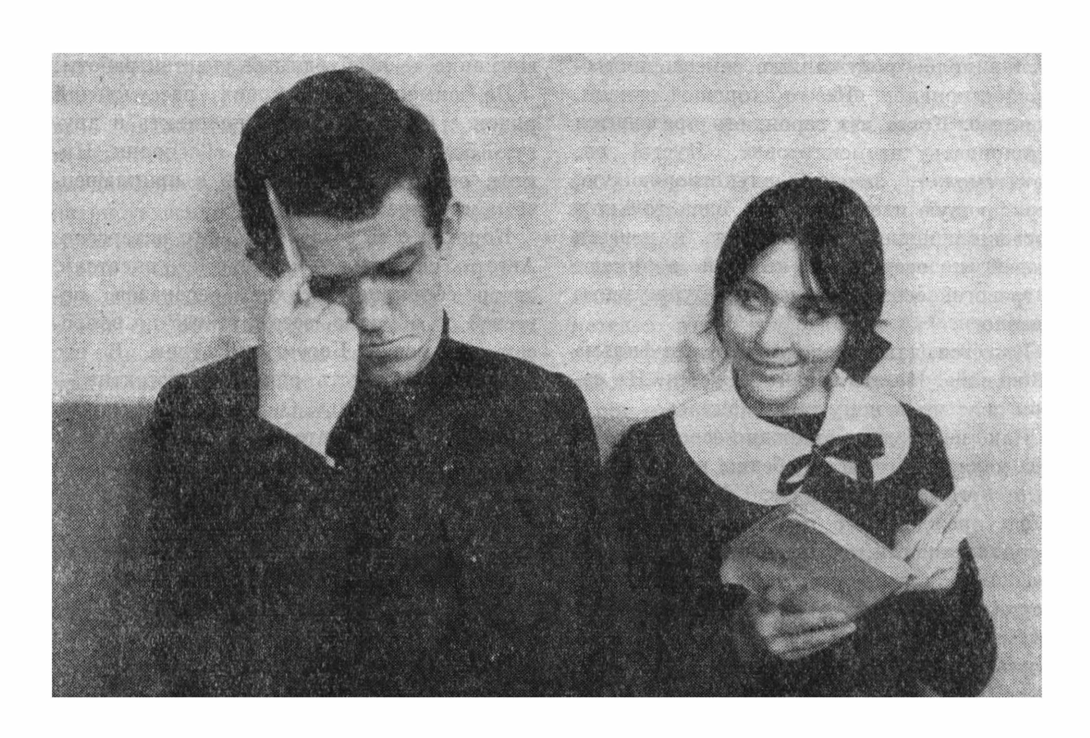
Кто-то из крупных современных западных драматургов сказал: если у меня в третьем акте зритель от волнения не приподнимется с кресел — значит пьеса не удалась. Я дважды был свидетелем реакции публики при демонстрации «Восьмого» — на фестивальном показе и просто в кинотеатре на рядовом сеансе. И оба раза — восторг, крики, аплодисменты. В этом хоре отчетливо выделялись мальчишеские дисканты.

Возможно, для кого-то это не аргумент в пользу фильма. Одно дело, мол, высокое и мудрое искусство, другое — массовый успех. Действительно, бывают случаи отрицательной связи одного с другим. Иной раз, оказывается, художник прав, а иной раз и публика. Конфликты в живом деле неизбежны. Но блажен творец, живущий в гармонии со своим зрителем, слушателем, читателем. И разве хоть один талант творит, не видя аудитории и не веря в нее?! Никогда этого не было и не будет.

Недооценивая вот эту первичную реакцию публики, ежемгновенную, непосредственную, мы рискуем слишком далеко отойти от самой сути искусства, которое

«Птицы и легавые»

«Птицы и легавые»



всегда рассчитано на показ, на демонстрацию и, простите за трюизм, на ответную реакцию. Если искусство отказывается от этого, оно перестает быть самим собою, лишается важной жизненной функции.

Поэтому недооценка сюжета, не побоюсь этого слова, занимательности нередко означает просто уход от профессионализма. Ни одну идею, даже самую хорошую, нельзя пропагандировать скучно. И если мы, взрослые, сознательные люди, еще перетерпим полтора часа размазывания белой каши по чистому столу (И. Бабель), когда нам выдают гуся за порося и пытаются втолковать, что здесь, мол, не действие важно, «философия», многозначительность, причем та самая многозначительность, что подобна ледку на первой осенней луже, то, вы меня простите, дети, подростки, молодежь добровольно страдать по такой причине не будут. Они умчатся по своим более живым и необходимым миру делам. Я ничего не преувеличиваю — это проверено.

Они умчатся, а мы, воспитатели, останемся стоять с разведенными руками...

Кстати говоря, вы обратили внимание, что достославный Джеймс Бонд, переживающий сейчас на западных экранах свою вторую молодость, этот бодрый хлопец, стоя спиной к портьере, за которой противник, не целясь, всаживает ему пулю в лоб, этот супермен, в воде не тонущий, в огне

не горящий и даже плюющий на атомную радиацию, вы обратили внимание, что он совсем не раздражает буржуазных эстетствующих снобов? А им бы в самый раз воскликнуть: позор! Рядом с Антониони и Годаром — Бонд?! А не кричат. Потому что Бонд им нужен, потому что высоколобые мэтры — для немногих, а Бонд рассчитан на всех. Он нужен, чтобы забить мозги зрителю, ввергнуть его в безыдейность и бездуховность, научить убивать с верой в безнаказанность. Бонд весь сделан, придуман, это гомункулус, рожденный в колбе услужливых ремесленников-профессионалов. Не от хорошей жизни, конечно. Когда нет героя, его приходится выпаривать на спиртовке. Пусть он, как сможет, заменит одухотворяющую, созидающую идею, которая одна только в состоянии поднять, объединить и повести людей и отсутствие которой начинают с тревогой осознавать и сами буржуазные идеологи.

Кажется, далековато ушли мы от фильма «Восьмой». Но это только кажется. На самом деле мы к нему приблизились.

Как непобедимо народно-освободительное движение, так непобедим герой, который его представляет. Восьмой — не Бонд прежде всего по социальной своей принадлежности, он знает, за что сражается, он одухотворен высокой своей миссией борца за народное дело. Это придает ему силы, в сто крат умножает привлекательность, делает заразительным, вызывает желание подражать. Сценарий и режиссура в фильме точны, разработаны изобретательно, здесь профессиональное мастерство осознано как средство воплощения идеи.

И еще одно очень существенное обстоятельство. Если, как уже говорилось, Бонд придуман, то Восьмой подлинен в основе своей, в принципе. Он организован художественно — несомненно, но порожден он реальной почвой подлинных событий.

Пусть не поймут меня превратно: я не только за остросюжетные вещи, но и за все другие талантливые способы, манеры воплощения нужных народу творческих замыслов. Просто пора заострить вопрос на том, что фильмы приключенческого толка, сделанные на военно-патриотическом материале или на каком ином, необходимы нам в гораздо большей степени и в большем количестве, чем принято считать.

Вот почему, думается, присуждение на последнем Варненском кинофестивале первой премии фильму «Восьмой» — принципиальное решение, поддерживающее очень верную тенденцию, обращающее внимание на необходимый участок работы.

По смыслу предыдущих рассуждений рядом с «Восьмым» надо поставить и другую болгарскую ленту — «Господин Никто», откровенно решенную в приключенческом жанре.

Коротко о ее создателях. Это интересно. Автор сценария — известный писатель, автор сборников стихов, рассказов, повестей и романов, эссе и статей по вопросам искусства Богомил Райнов. В его практике уже есть один кинодетектив — «Инспектор и ночь». Он же сценарист картины «Белая комната», о которой — ниже.

Для Ивана Терзиева, два года назад окончившего режиссерский факультет ВГИКа, «Господин Никто» — дебют в художественном кино. Оператор же картины Димо Коларов — один из ведущих болгарских кинооператоров, заслуженный артист. Это творческое содружество сумело создать произведение, которое не уступает по уровню тем, что выпускают другие кинематографии в данном жанре.

Излагать сюжет детектива — дело неразумное минимум по трем причинам: во-первых, после этого фильм будет неинтересно смотреть; во-вторых, в пересказе детектив никогда не выглядит детективом, ибо спираль, вытянутая в проволоку, перестает пружинить; в-третьих, хороший детектив — это обязательно еще и психология, характеры, и тут уж пересказ совершенно бессилен! Таким образом, выход один: сообщить суть дела в нескольких словах, не пытаясь один жанр подменять другим.

Болгарского разведчика Эмила Боева (отличная актерская работа Косты Цонева) перебрасывают в Грецию, где долгие месяцы он проводит в тюрьме. Затем, так и не выяснив его истинного лица, Эмила вербует американская разведка, надеясь с диверсионными целями забросить затем обратно в Болгарию. Поддерживая связи с этой разведкой, Эмил проникает в другую, которая посылает его в болгарский эмиграционный центр в большом западном городе. Попасть в него и было первоначальным заданием разведчика. Для чего? Чтобы предотвратить крупную диверсию против народной Болгарии под кодовым названием «Незабудки». Проявив исключительное мужество, находчивость, хладнокровие, Эмил Боев выполняет свой патриотический долг — срывает вражескую операцию.

Как видите, интрига довольно запутанная и даже, судя по предыдущему абзацу, в ней трудно разобраться сразу. Хорошо это или плохо? Ответим так: для данного жанра это естественно.

Как показывает опыт, после просмотра даже лучших образцов произведений разбираемого жанра действенная информация, сюжетная аргументация тех или иных положений в хорошо «закрученном» детективе с первого раза улавливается в среднем процентов на семьдесят-восемьдесят. Остаток, проскальзывающий мимо сознания, принимается на веру. И ничего страшного! Важно, чтобы затем при обратном, более скрупулезном, неторопливом анализе, если пожелает его произвести в своей памяти дотошный зритель, концы все-таки сходились с концами. Для автора это опять-таки дело профессиональной чести. И мастера жанра тут бывают весьма добросовестны.

С данной точки зрения, «Господин Никто» вполне кондиционен. Хотя, признаюсь, процент усвоенного лично мною оказался все-таки ниже обычного: слишком много событий было подарено за полтора часа экранного времени. Поделился сомнениями с болгарскими товарищами. Они вполне допустили такую возможность, учитывая, что я, как зритель, впервые знакомился с данным сюжетом. У себя же на родине он слишком хорошо известен: ведь повесть, по которой сделан сценарий, зачитывалась в Болгарии, что называется, до дыр.

Во всяком случае это наблюдение, видимо, можно будет учесть при дубляже картины на русский язык. При правильном подходе к делу она и у нас будет пользоваться несомненным успехом.

В заключение приведу мнение газеты «Народна култура» о фильме «Господин Никто», с которым полностью согласен: «Кинокартина совершенно чужда упрощенченству и принижению духовного содержания. Конечно, все здесь имеет свою специфику с учетом требований подчеркнутой зрелищности, и именно в этом плане выступают достоинства сценариста Богомила Райнова, который стремится к равновесию между значимостью проблем и занимательностью, отвергая псевдоавангардистские соблазны «трудно доступной глубины», который умеет, не приспосабливаясь к примитивному вкусу, установить духовный контакт со зрителем...»

«Господин Никто» не такой фильм, который весь сеанс просто держит нас в напряжении,— продолжает газета.— Это произведение, побуждающее задуматься о невидимом героизме, благодаря которому наши дни спокойны и радостны, заставляющее вникнуть в суть того патриотизма, который выражается не в громких словах, а в драматической и суровой каждодневной работе человека, посланного в далекую страну и живущего любовью к родине. Господин Никто не из ряда вон выходящий герой, не супермен. Его обаяние не в умении орудовать кулаками или стрелять из пистолета, не в какой-то уникальной интуиции, а в сознании, что он служит справедливому и благородному делу, что за ним — народ и родина. В этой непоколебимой уверенности сила и обаяние болгарского разведчика...»

Современность, эта сложнейшая и благодарнейшая область приложения творче-

ских сил кинематографистов, не может не быть на магистральном направлении их поисков. Как рассказать о своем соотечественнике, живущем и работающем сегодня, строящем социализм, думающем о будущем, преодолевающем трудности, радующемся победам? Как о нем рассказать и что рассказать? Сосредоточить ли внимание на мелком, преходящем, хотя и кажущемся в данный момент значительным или, наоборот, поглубже вдуматься в происходящее, заглянуть в самую его сокровенную сердцевину и выявить тенденции кардинальные, перспективные, решающие и для них найти выразительный художественный эквивалент на экране? Ответственная работа! Тут нельзя сфальшивить, нельзя мельчить. Ведь именно те, о ком ты рассказываешь, будут тебе судьями. Рабочий, колхозник, интеллигент — они знают о себе много, так может ли художник знать меньше? Не может, не имеет права...

Среди пятнадцати-шестнадцати художественных фильмов, выпускаемых Болгарией ежегодно, картины, посвященные нынешнему дню страны, ее людям, занимают почетное место. Не берусь судить о ведущих тенденциях в этой области, не претендую на обобщения и на обзор всей продукции. Остановлюсь лишь на некоторых произведениях, разговор о которых представляется принципиальным или, во всяком случае, может вызвать сшибку мнений, спор. А когда спорят друзья, их заботит только истина. Обиды и взаимные упреки здесь не могут иметь места.

Начнем с фильма режиссеров Гриши Островского и Тодора Стоянова по сценарию Любена Станева «Мужья в командировке». Отрадно внимание к морально-этической теме, как мы ее называем, к области человеческих взаимоотношений, а еще проще — к отношениям между мужчинами и женщинами. Три разных аспекта исследования, олицетворенные в трех новеллах, объединенных под крышей одного фильма. В первой не без юмора доказывается, что жене изменять нельзя. Продолжение мысли несколько неожиданно: останешься и без жены и без любовницы. Из другой ясно следует, что мужчина в возрасте не должен увлекаться молоденькими девушками, ибо у них есть соответственно молоденькие ухажеры, которые имеют на них гораздо больше прав и могут даже жениться, а ты — пожилой товарищ, рискуешь оказаться в комичном положении. В третьей новелле берется положение второй, но переворачивается в виде своеобразной обратной теоремы: молоденькие девушки не должны влюбляться в пожилых мужчин, даже кинорежиссеров. А режиссеры, если заметят такое, ни в коем случае не должны терять голову, а вспомнить, что у молоденьких девушек есть молоденькие ухажеры и т. д. — смотри вторую новеллу...

В фильме есть своеобразное очарование и легкость, но, что говорить, видимо, надо признать, что этим фильмом Г. Островский и Т. Стоянов шага вперед от своего знаменитого «Отклонения», получившего Золотой приз — специальную премию жюри — на V Международном кинофестивале в Москве, не сделали.

Еще раз хочется подчеркнуть, что ироническая передача содержания ни в коей мере не свидетельствует, что фильм лишен достоинств. Несомненно, как отмечала газета «Пулс», мы «становимся свидетелями усилий режиссеров превозмочь анекдотическое, подняться над случаем и заговорить по некоторым серьезным проблемам...». Особенно это относится к третьему рассказу, где, как писала та же газета, «вместо пикантной авантюры мы видим пробуждение высокого чувства ответственности».

Фильм существует, вышел уже и в советском прокате, чем, собственно, и объясняется наше особое внимание к нему, зритель его смотрит и сам сделает правильные выводы. Тем более что выводы фильма, с точки зрения моральных прописей, бесспорны. Настолько бесспорны, что, кажется, уже и не требуют доказательств...

Выбор для обозрения болгарских фильмов, посвященных сегодняшнему дню,



«Свобода или смерть»

«Иконостас»



может показаться случайным. Почему эти, а не другие, не менее интересные?.. Справедливость такой претензии отрицать трудно. Но, может быть, смягчающим обстоятельством послужит то, что критик — гость, особенно приехавший в данную страну впервые, успевает увидеть, естественно, ограниченное число лент. Ровно столько, сколько успевает при всей его обязательной любознательности и необходимом трудолюбии.

При данных обстоятельствах на создание полного портрета этого важного раздела болгарской кинематографии он претендовать не может, не имеет права. А если доводится высказывать ему те или иные критические замечания по поводу конкретных произведений, то они вполне локальны и, конечно, продиктованы самым добрым отношением к коллегам.

Это отступление касается и «Мужей в командировке» и следующей картины — «Белая комната» режиссера М. Андонова по сценарию Б. Райнова. Произведение посвящено очень важным процессам в жизни общества: борьбе с пережитками формально-бюрократического метода руководства, осуществлению демократических норм жизни. Как известно, наши партии дали глубокий, принципиальный, ленинский анализ ошибок этого рода, указали на опасные последствия такого метода хозяйствования и воспитания людей, предостерегли от возможного повторения ошибок в будущем. И с теоретической, и с практической стороны здесь, что называется, сейчас достигнута необходимая ясность. И «Белая комната», кажется, своим основным выводом не уводит нас в сторону. Бюрократ Стоев посрамлен, навсегда вышиблен из седла, а талантливый ученый Петр Александров одерживает моральную победу — книга его будет напечатана.

И, однако, не все так просто, как может показаться на первый взгляд. Ведь вопрос заключается не в том, вправе или не вправе художник браться за решение сложнейшей темы, а в том, как он это сделает, с какой глубиной и широтой анализа, с какой художественной основательностью.

Обладает ли «Белая комната» этими достоинствами в полной мере? Судите сами.

...Петр Александров идет по улицам Софии, а за кадром мужественный голос исполняет мужественную песню о том, что человек должен бороться и не сворачивать с избранного пути. Александров входит в кабинет некоего начальника, который просматривается только как силуэт за большим письменным столом, и, сильно

робея, заявляет: «...Я обязан сказать. Мы топчемся на месте... Вот так...» Герой действительно топчется на месте, крупно показаны его ноги, но уже в следующее мгновение он перебирает по ковру голыми ступнями... Что ж, современный зритель видел трюки и похитрее, поэтому пропажа полуботинок его мало удивит. Но он сразу ощутит точку отсчета, почувствует ту волну, на которую должен настроиться, поймет стилистическую логику данного произведения, чтобы затем, ничему уже не удивляясь, следовать за ходом мыслей и манерой разговора авторов. Однако авторы сразу же отказываются от своей заявки. Дальнейшее действие продолжается во вполне натуральном плане, реальном, только иногда переключаясь на экспрессионистские отступления: то вдруг бюрократ Стоев размножится сразу на три изображения в одном кадре, то на некоем перекрестке появится группа мечущихся людей в больничных халатах, а то не одна «скорая помощь» поедет за больным Александровым, а несколько будут преследовать его по пятам. Эти редкие куски «с подтекстом» с такой грубоватой неподготовленностью врубаются в реальный ход событий, что бьют мимо цели...

Но, может быть, сила этого фильма как раз не в этих эпизодах, а в планах реалистических, может быть, там найдены неповторимые наблюдения над жизнью, детали, без которых нет художества, там создана атмосфера подлинной жизни, способная поразить мысль и сердце?

Петр Александров влюбляется в приятельницу своего друга Буби — Рину. Рина влюбляется в Петра. Но тем не менее, поскольку самой ей в жизни «определяться» не хочется и в институт поступать, как советует Петр, она не желает, девушка решает с Петром расстаться, чтобы опять видеться с денежным Буби, урывающим для нее минутки от жены.

После разрыва она, правда, дрогнула и, как заведено, отправила Петру покаянное письмо, но он, как заведено, на это письмо не ответил. Много позже они встретятся: Рина замужем, уезжает в Лондон, теперь для них все кончено, времена переменились, поезд, как говорится, ушел. Раз! — вот вам история с одной женщиной.

Теперь об истории с другой, со своей студенткой.

Познакомились, поженились. Закадровый голос героя: «Еще одно признание в любви, и вот его последствие...» На среднем плане детская кроватка, крупным планом — младенец, девочка... Затем длинная серия сцен дома, в семье. Добрые, хорошие отношения, игра подушками, смех, объятия. Родилась вторая девочка. Чтение вслух сказок, опять игры и беготня, много-много метров пленки на эту тему. Впору уже и забыть, о чем фильм... Потом жена умирает. Почему и отчего — не объясняется. Умирает и все — новое испытание для героя, как надо понимать. Потому что ведь известно, что жизнь прожить — не поле перейти.

Два! — вторая женская история. Не более содержательная, чем первая.

Каким внутренним смыслом обе истории связаны между собой, а тем более с идеей произведения, уловить сложно. Может быть, никак не связаны? Неужели они придуманы только для того, чтобы однажды жена сказала супругу: «Твоя беда в том, что ты недостаточно силен, чтобы достигнуть цели, но и недостаточно слаб, чтобы отступить...» Действительно, безвыходное положение.

Как видите, и линия семейно-бытовая не отличается особой оригинальностью, с одной стороны, и убедительной «выстроенностью» — с другой. Здесь можно предъявить серьезные претензии к сценарию.

Александров написал книгу «Психология чувств». Его научного шефа Стоева устраивала бы совсем другая тема — «Психология разума». Возник конфликт. По всей видимости, конфликт между чувством и разумом, где носителем первого является главный положительный герой, а носителем второго — разума — главный отрицательный. Странно...

Верный чувству справедливости, Александров отказывается отрицательно отрецензировать диссертацию своего приятеля, считая, что приятель прав. Александров твердо стоит на своем, умножив собственные беды. В результате (или не в результате, а просто так — это не ясно) попадает в больницу. Собственно, его пребывание в отдельной палате — та рама, в которую вправлены сцены-воспоминания. В больнице он не бреется и не выходит из удрученного состояния. Иногда под окнами появляются дочки, иногда приятель, которого там, на свободе, тоже травит Стоев. Иногда в палату заглядывает медицинская сестра. С ней ведутся разговоры, Александров произносит глубокомысленные фразы. Так, например, если сестра советует принять глюкозу, больной отвечает: «Дело не в глюкозе, а дело в том, что люди должны знать правду...» В таком контексте, а он очень показателен для фильма, правда оказывается понятием слишком высокопарным. Вообще герой любит произносить очевидности, вроде следующей: «Когда нас уже не будет, все также будет идти снег... И будут осень, зима, лето...»

Мелькающие по ходу дела споры Александрова с другом, касающиеся некоторых общественных вопросов, столь иллюстративно служебны, что говорить об их влиянии на развитие и углубление действия тоже трудно.

Фильм заканчивается примерно так же, как и начался. Только теперь друг Александрова в некоем кабинете говорит с кем-то из начальства. Приходится применять эти неопределенные определения, потому что действительно неизвестно, с кем он говорит,— собеседника даже не показывают. Обращение, ходатайство летят куда-то в пустоту. И голос оттуда, не из машины (деус экс махина?), а из-за кадра отвечает, что книгу надо обязательно напечатать. Виктория!

Друг бежит в больницу, чтобы порадовать Александрова. Но, видимо, не успевает. Окно палаты не открывается.

Тем не менее Александров шагает по улице под аккомпанемент той же песни, что сопровождала его проход в начале.

Одна из принципиальных ошибок авторов, мне кажется, заключается в том, что, взявшись за важную и серьезную тему, они недостаточно тщательно продумали способ ее решения. В частности, не было твердо выбрано, в каком жанре делать фильм. По целому ряду примет — это притча, с ее умозрительностью, назидательностью, формальным обозначением противоборствующих сил. Но это и не притча, поскольку налицо усилия создать фильм реалистический, с психологически разработанными образами, усилия, не во всем оправдавшие себя.

Формально финал знаменует победу — правда восторжествовала. Справедливость восстановлена. Но процесс пути к истине был воспроизведен таким образом, что конечное торжество оказалось для зрителей, выражаясь парадоксально, некоторой неожиданностью. Авторы не сделали нас свидетелями самого хода борьбы. Негодяй Стоев действовал — он резал книги, диссертации, доводил людей до больницы, а представители противоборствующего лагеря — Александров и его друг — только терпеливо сносили удары. Это в значительной степени лишило картину жизненной убедительности, художественной и даже логической стройности.

Сценарий другого фильма о современности — «Признание» (сценаристы Димитр Вылев и Янко Янков, режиссер Янко Янков, оператор Трендафил Захариев) — в этом смысле построен более выигрышно. Внешние композиционные приметы вроде бы те же: главный герой Стоян Постолов, председатель колхоза, тяжко, смертельно болен. Вся предыдущая его жизнь проходит в обрывочных воспоминаниях. Даже любовные коллизии совпадают: первая любовь, так и не приведшая к счастью; вторая любовь — жена, спутница трудной жизни. Но нет недоговоренности, не упущены важные звенья, помогающие объемно и разносторонне воссоздать образ труд-

ного, сложного, неуемного человека, участника гражданской войны в Испании, бывшего эмигранта, борца с фашизмом, фронтовика, активиста коллективизации...

Сама причина его смертельной болезни является следствием все той же обеспокоенности судьбами людей. Спасал мальчишку, замерзающего в снежном поле, спас, а сам провалился в овраг, тяжко зашибся... Недолго ему осталось глядеть на белый свет, но есть еще время честно подвести итог своей жизни... Много было ошибок, но много было и такого, чем можно гордиться. «Я не жалею о том, что прожил такую путаную жизнь,— размышляет он.— Я все делал искренне, но события застали меня неподготовленным. Одни прощают мне ошибки, другие — нет. Я делал все, что мог... Только об одном болит у меня душа...» О чем же? О той первой любви, о недопетой, о единственной, которую не уберег, не сохранил... Мы видим, как высокое чувство, проснувшееся в нем однажды в молодости, пронзило всю его жизнь и от первого дня до последнего скрепило дни его сладкой горечью... Так по существу. А с формальной точки зрения налицо последовательная эмоциональная организация, конструкция центрального образа.

Вообще история Постолова — как бы проекция на индивидуальную судьбу жизни его родного села, из которого он не ушел в самом начале, хотя ему открывались широкие перспективы, не ушел, глубоко убежденный, что «человеку хорошо там, где он может заниматься делом, в котором знает толк». Он рос вместе со своим колхозом. Были и удачи, были и заблуждения, ошибки. Но выстоял Постолов, наживал врагов, но и обретал друзей.

Авторы не обделили своего героя действием, активностью, и несмотря на то, что, как и Александров из «Белой комнаты», он умирает, мы, видя толпу односельчан, идущих за гробом, понимаем, какого же замечательного вожака они потеряли. Понимаем и другое: зерна, посеянные им, взойдут!

В одном обзоре не коснешься, конечно, всех болгарских фильмов, появившихся в последнее время. Каждое произведение при внимательном рассмотрении заслуживает специального разбора, будит воображение, вызывает желание поразмыслить над ним: или поспорить, или согласиться. Фильмы эти делаются неравнодушными людьми, и поэтому не могут они вызвать к себе равнодушного отношения.

Особый и большой разговор хотелось бы повести, например, о целом ряде лент на историческую тему. Таких, как «Иконостас» Тодора Динова и Христо Христова, рассказывающей о судьбе художника, резчика по дереву,— действие происходит в первой трети прошлого века; как «Царь Иван Шишман», повествующей о судьбе последнего болгарского царя до завоевания Болгарии османами, где в центре великолепная актерская работа Стефана Гецова; как «Свобода или смерть!» режиссера Николы Корабова о жизни и борьбе гениального поэта-революционера Христо Ботева.

Наконец, как фильм болгаро-итальянского производства «Любовница Граминьи» режиссера Карло Лидзани со Стефанией Сандрелли и Джаном-Марией Волонте в главных ролях, фильм о том, как бывший гарибальдиец, неграмотный крестьянин Граминья оказывается обманутым бароном и остается без дома, без отца, без жены, и как мстит он, и как крестьяне в стихийном бунте кольями и палками забивают ненавистного титулованного эксплуататора. Вкупе с другими эти произведения свидетельствуют о широте интересов болгарских кинематографистов, об их растущем мастерстве.

...Тот дом у дороги, с упоминания которого я начал эти заметки, хранит память о своих обитателях. Болгария помнит о жертвах, принесенных на алтарь свободы, она не забыла о крови, пролитой в борьбе с фашизмом. И никогда не забудет. Страна четверть века строит социализм. Кинематографисты — в рядах строителей.

Варна — София — Москва

Р. Юренев

Opere prime

Каждый из них хочет сказать что-то новое, свое, неповторимое. Но жизнь — источник всего нового и прекрасного — предстает перед большинством из них в хаотической пестроте, во враждебной непознаваемости. Некоторые в растерянности как бы застывают. Другие бегут на проторенные, испытанные пути. Большинство же впадает в гнев. В гнев на предыдущие поколения, на обычаи, нравы, устои, на религию и философию, на человеческую физиологию, наконец, на человеческое общество и даже на саму жизнь.

Они — отрицатели. Чего?

Да всего!

Во имя чего?

Здесь-то и лежит тот пробный камень, который позволяет отличить подлинного художника от пустоцвета, настоящий талант от шумно выраженной претензии. Жизнь, общество, нравственность, все выработанные человечеством принципы и обычаи, наконец, старшие поколения людей требуют от художника отношения к себе, иначе говоря — мировоззрения. Отрицание — при определенных исторических условиях одна из форм самоутверждения юности. Нужно только всегда знать, что и во имя чего отрицаешь.

Среди молодых творцов в разных областях, видах и жанрах искусства кинематографические режиссеры принадлежат к художникам наиболее зрелым. Возраст Моцарта зальцбургских опер, возраст Пушкина-лицеиста или Ван-Дейка первых портретов в кинематографии невозможен. Основанное на сложнейшей технике, синтетическое и коллективное искусство кино требует от основного своего автора — режиссера не только таланта и фантазии, но и разнообразнейших знаний, организационных навыков, производственного опыта. Самые молодые создатели фильмов, оставшиеся в истории культуры, обычно были близки к тридцати годам. Эйзенштейн создал «Стачку», Виго — «Аталанту», Чаплин — образ Чарли в 27 лет, когда многие поэты и музыканты уже достигали зенита. Значит, можно судить о первых произведениях кинематографистов без скидок на зеленую юность. И все же при словах «opera prima» — первое произведение,— укоренившихся в кинематографическом обиходе в своей итальянской транскрипции, испытываешь волнение как перед шагом на необитаемую землю, как перед крестинами или вынесением приговора. Рождается новый художник. Критику дается возможность его открыть, благословить или отвергнуть!

Особое значение для молодых имеют кинофестивали. Выйти на международную арену с первым же своим произведением — большая удача, несомненная польза. Если я не ошибаюсь, первым узаконил обязательное участие молодых Венецианский фестиваль, учредив специальный приз за «opera prima». Сразу же и в Канне стала проводиться специальная «неделя молодых», на которую фильмы отбирались французскими кинокритиками под руководством Жоржа Садуля. Итальянский кинокритик Лино Миччике возглавил специальный фестиваль фильмов молодых режиссе-

ров в Пезаро. Смотром первых произведений стал и швейцарский фестиваль в Локарно, руководимый директором Швейцарской национальной синематеки кинокритиком Фредди Бюашем. Не желая быть догматиком и формалистом, Бюаш иногда принимает на фестиваль и вторые и даже третьи фильмы молодых режиссеров, но все же подавляющее большинство конкурирующих в Локарно фильмов — первые произведения.

Это таит некоторые трудности: фестиваль без знаменитостей! Без толп, осаждающих кинотеатры, где впервые должны демонстрироваться новые опусы Феллини или Куросавы, Бергмана или Антониони. Без скандалов, которыми любят сопровождать свои премьеры Пазолини или Годар. Без предварительных интригующих интервью, какие умеют давать Хичкок или Рене. Входите в зал, силясь запомнить никому не известное имя. Смотрите фильм. И сами решайте, шедевр это или «китч», рождение новой звезды или очередная серятина, начало которой забывается задолго до финальной надписи «конец».

Итак — октябрь 1969 года, Локарно, XXII Международный кинофестиваль. Участвуют Швейцария (четыре фильма), Франция, Италия, Венгрия, Чехословакия (по два), СССР, Англия, Япония, Болгария, Югославия, ГДР, ФРГ, Индия, Бразилия, Аргентина, Чили, Куба, Берег Слоновой Кости, Гонконг, Южная Корея, Канада, Люксембург — по одному полнометражному фильму. В конкурсе — 25 фильмов, из них 21 — первые произведения.

Кроме того, в специальном конкурсе более тридцати короткометражек, тоже в подавляющем большинстве первые произведения.

Когда подумаешь, что на нашей планете выпускается около трех тысяч полнометражных фильмов в год, что короткометражки никто и считать не решается, — возможность делать выводы о состоянии мирового кино на основании нескольких десятков картин, просмотренных за две фестивальных недели, сразу же меркнет, становится похожей на авантюру. Поэтому предупреждаю: я не посягаю на оценку современного молодого кино. Ни даже — современного искусства начинающих режиссеров. Я просто пытаюсь рассуждать о том, что видел в Локарно.

Итак, каждый из молодых дебютантов хотел сказать что-то новое, свое, неповторимое.

С легкой руки Жан-Люка Годара в современном буржуазном кино выработался некий стандарт «новаторства». Он состоит в смешении приемов документального кино (скрытая камера, интервью, съемки на улицах) с киноаппликацией (съемка обложек, этикеток, плакатов, объявлений и фотомонтажей), с приемами телевидения (высказывания, глядя в аппарат) и хорового чтения (на манер наших «живых газет» и «синей блузы», построенных на ритмических гимнастических движениях и выкрикиваний лозунгов). Прибавьте к этому намеренное разрушение сюжета, нарушение логики в развитии событий, подмену драматических характеров самовысказываниями персонажей и сложную, невнятную аллегоричность этих персонажей, их поступков и речей. Разумеется, вся эта какофония форм выражает только весьма неопределенные, туманные идеи. Институции буржуазного общества, несомненно, отрицаются. Но отрицаются также и многие марксистские принципы. В отношении к миру и человеку господствует ирония — иногда очень острая, тонкая и горькая, чаще грубая, огульная, циничная. Отношение к зрителю презрительное. О его восприятии не заботятся. Его эпатируют, стараются запутать и запугать. На этих творческих принципах построены последние фильмы Годара «Уик-энд», «Китаянка», «Один плюс один». На этих же принципах пытаются строить свои фильмы многие молодые режиссеры.

Вот картина швейцарского режиссера Франсиса Реуссэ «Да здравствует смерть». Ее герои, юноша и девушка из буржуазных семейств (актеры Эдуард Ньерманс и

Франсуаза Пруво), тяготятся своими родителями, бесконечные разговоры матери и тупое мычанье отца юноши во время семейных трапез действительно могут отбить аппетит, а поток трюизмов, высказываемых отцом девушки во время прогулок, невыносим. Случайное столкновение автомобилей — и молодые люди знакомятся. Бросив родителей, они отправляются бродить по Альпам, по горным деревням и городкам. Они бродят без цели. Падают без сил на снег, валяются в траве, шарят на свалках, на задворках. Их преследует полицейский. Они смотрят нечто вроде концерта самодеятельности, показанного пародийно: фальшиво поет хор, неуклюже пляшут дети, а полицейский декламирует чувствительные стихи. Потом, обнаженные, они сидят рядышком в постели дешевой гостиницы и что-то читают. Потом в каких-то длинных хламидах ходят по большому городу — собирают отбросы, воруют пищу. Наконец юноша приходит домой и у себя на кухне режет огромным поварским ножом обоих отцов — и своего и девушкиного. Глядя в зрительный зал, он заверяет публику, что это — только начало...

Так же бесцельно бродят по большому городу герои канадского фильма «Где же вы?» режиссера Жиля Гру. Но в нем есть все же нечто похожее на сюжет и на социальные характеристики героев. Один из героев — демобилизованный солдат, другой — сезонный рабочий. У них есть немного денег, и это позволяет им вольно слоняться по городу — бренчать на гитарах и фисгармонии в музыкальном магазине, торчать в кафе, раскрашивать во все цвета чью-то брошенную автомашину, ночевать в дешевых гостиницах. Скитаясь, они встречают девушку, оскорбленную и выгнанную возлюбленным. Бродят втроем. Но полной свободе, незаинтересованности и несвязанности ни с чем, которая кажется режиссеру высшим проявлением человеческой индивидуальности, девушка предпочитает деньги и комфорт. Она принимает предложение петь по радио. К раскрашенной машине, где уныло сидят герои, подкатывает роскошный лимузин с богатыми антрепренерами и разодетыми певичками. Девушка пересаживается к ним. А раскрашенную машину тягач буксирует на свалку. Странный, но многозначительный конец!

В таком же духе — со скитающимися героями, декламацией и с полным отсутствием логики в развитии действия — сделана и итальянская картина «За кадром» режиссера Петера Дель Монте. В таком же духе сделано и несколько короткометражек. Большие города — шумные и неприветливые. По ним бродят молодые люди с длинными кудрями и девушки в узких брючках. Теряют друг друга или вместе теряются в суетливых улицах.

Должен сказать, что короткометражки эти смотреть легче. Они, как лирические стихи, не обязательно должны быть сюжетными. Иногда хватает и ощущения атмосферы, лирического чувства, необычности восприятия городских пейзажей, ритмичности монтажа. Для полнометражных же картин всего этого мало. Нужны мысли, человеческие характеры, драматические ситуации. Без всего этого смотреть эти полуторачасовые этюды скучно, порой даже тошно.

Короткометражные фильмы часто и закономерно служат для экспериментов. В короткометражке легче испытать задуманный прием, проверить стилистику, найти решение темы. Короткометражку в условиях капиталистического кинопроизводства безопаснее доверить молодому постановщику: она дешевле стоит. Поэтому изобилие короткометражек на молодежном Локарнском фестивале вполне естественно.

Должен сказать, что новаторские поиски большинства молодых укладываются в некие стандарты. Было несколько томительных блужданий юных пар по городам. Было несколько пестрых соединений документальных кадров с рекламными фото, сопровождаемых урчанием «конкретной» музыки. Было несколько ностальгических или иронических воспоминаний о детстве, причем старые фотографии объединялись

подделками под старые фотографии — остановленными («размноженными») кинокадрами. Было несколько мультипликаций, в которых добрые силы (птички, цветочки, фигурки детей) подвергались угрозе со стороны темных сил — драконов, туч, роботов. Но были также произведения в известном смысле неповторимые.

Вот, например, фильм «Мышиная смерть» (сценарий и постановка Евы Люрати, Франция). Эта кровожадная дама сняла, не отрывая аппарата, как кошка мучает, убивает и пожирает мышь. Рвотные спазмы подкатывали к горлу, когда кошка отгрызала голову мыши или подлизывала вывалившиеся кишки. Из либретто следовало, что это — природа без прикрас и без морали. Мораль, по-моему, все же есть — и прескверная: деморализация зрителя, искусства. В том же духе решена и другая картинка — «Соло» англичанина Миши Доната. В ней какой-то тип десять минут дул в тромбон, извлекая душераздирающие звуки. Мораль — та же.

Но были и очень простые, ясные по форме и глубокоидейные маленькие фильмы. Лучшим из них жюри справедливо признало «Мост» югослава Мидхата Мутапчича. Он снял взорванный мост, по которому израильские оккупанты изгоняют арабов с захваченной территории, и лагерь беженцев, в котором старики, женщины и дети страдают от жажды, болезней, жары. Лица, глаза людей вопиют против насилия и войны в этой правдивой и страстной картине.

Но вернемся к полнометражным произведениям.

С нетерпением ожидался фильм «Париж не существует» известного французского критика Робера Бенайуна, решившего, подобно Трюффо, Дониоль-Валькрозу, Курно и другим кинокритикам, отличавшимся резкостью и произвольностью суждений, бросить перо и стать к кинокамере, чтобы на практике показать, что же такое киноискусство.

В фильме Бенайуна выведен молодой художник (его мило играет очень красивый молодой актер Ришар Ледюк), проживающий с красоткой женой в модно обставленной квартирке. Все бы хорошо, но вещи в этой квартирке начинают самопроизвольно двигаться. Елозит на тумбочке телефон. Егозят хрустальные вазочки. Ползают тарелки, пепельницы, кресла. Потом и линии на картинах художника (разумеется, абстрактных, нон-фигуративных!) начинают извиваться, плясать, исчезать. А потом мебель меняется — из модерной становится старомодной, в стиле «Сецессион». А потом среди мебели появляется и таинственная дама в старинном туалете, но весьма соблазнительная. Все это было бы терпимо в комедийной короткометражке или в экспериментальном ролике трюковых съемок. Но у Бенайуна это всерьез. Его герой ведет длинные философские разговоры с неким мэтром сюрреализма, которого играет автор песен и шансонье Серж Гейнсбург. Он мямлит, что все это нормально: вещи и должны прыгать, елозить, меняться, жить своей жизнью.

Скучнейшая эта картина очень красиво снята. Цвета обивок и костюмов подобраны изысканно; музычка того же Гейнсбурга сладка и мелодична, не без цыганской напевности. Актер и множество молодых актрис миловидны, часто раздеваются. Бенайун отлично понимает, что всей этой внешней красивостью можно завлечь зрителя, заставить его выслушивать сюрреалистические благоглупости, высказываемые с глубокомысленнейшим видом. Сюрреализм для обывателя!

В этом же стиле решена и комедия англичанина Дика Клемента «Отли». В ней показано, как мелкого воришку и сутенера Отли (его забавно играет артист Том Куртней) впутывают в свои сложнейшие интриги какие-то миллионеры и аристократы. Алогизм поступков персонажей, смешение забавных эксцентрических сцен с эротикой и кровавыми убийствами — все это заимствовано у сюрреализма. Правда, у зрителя остается надежда, что все это — ирония, сатира на разлагающуюся буржуазию. Но надежда довольно туманная.



И еще одна попытка угнаться за модой на ирреальное. Ее сделал молодой режиссер Тимите Бассори из республики Берег Слоновой Кости в своем первом фильме «Женщина с ножом». Картина снята в столице республики — Абиджане. Все ее герои — африканцы. Однако фасон жизни и комплексы у них как у завзятых парижан. Герою мерещится то молодая женщина, бросающаяся на него с ножом, то прехорошенькая девушка, кокетливо садящаяся к нему на постель, сопровождающая его в прогулках и в ресторанах. Эти призраки мешают ему наладить отношения с реальной, тоже прехорошенькой девушкой. Но, в конце концов, на пляже, после ужасной, сопровождаемой прыжками и рычанием драки с призраками герой заверяет героиню, что все кончилось и он будет принадлежать только ей. И слава богу, подумал я, хотя не очень понял, почему психоз, так долго мучивший героя, столь внезапно прекратился.

«Отли» (Англия)

«Очкастые» (Венгрия)

У Тимите Бассори и его актеров — несомненные способности. Там, где фильм показывает улицы, рабочие кварталы, маленькие кафе, такси, магазины и учреждения Абиджана, он смотрится с подлинным интересом. Актеры играют естественно и оживленно. Будем же надеяться, что способный режиссер отделается от призраков сюрреализма и мистицизма так же легко, как его герой отделался от призрака женщины с ножом.

Тимите Бассори окончил Киноинститут в Париже, поэтому модернистские влияния на него понятны.

А вот почему подражает модернистам польский режиссер Войцех Солаж не столь ясно. Его первая картина «Мол» рассказывает о сорокалетнем инженере (артист Рышард Филипский), закончившем постройкой свой первый корабль. Корабль поплыл нормально. Сотрудники — инженеры, рабочие, сторожа — относятся к герою дружески. Жена его любит. Вместе с женой он участвует в автомобильных гонках-ралли, ликует на банкете, потом едет отдыхать в одинокий домик в дюнах. Все, казалось бы, прелестно, но герой испытывает томление, неудовлетворенность, тоску, неясное влечение к юной официантке, связывается с ее друзьями. Пьяная компания нахлынула в одинокий домик, беснуясь, изломала и сожгла его на костре, вовлекла инженера в какой-то странный флирт, в какие-то бредовые погони. Где кончается явь и начинается бред — определить нельзя, да это и «немодно». Прошлое и настоящее, реальное и мнимое, видите ли, после «$8^1/_2$» Феллини и «Фотоувеличения» Антониони не должны разделяться. И хотя, если подойти философски, это чистейший субъективный идеализм, не будем пришивать начинающему режиссеру философские ошибки. Ладно, будем и жизнь и бред воспринимать комплексно, в единстве. Но тогда возникает вопрос: с чего это так разбирает сорокалетнего польского инженера рефлексия, откуда у него эти комплексы, какова их психологическая и социальная первооснова? Конечно, ответа на это Войцех Солаж не дает. И поэтому его картина воспринимается как заимствованная у Феллини, Антониони и других апостолов модернизма. Скажем также, что психозы, раздвоение, томление для тех естественны. Они выражают сущность их общественного самосознания. А у Солажа это погоня за модой. Досадно! Ведь он хоть и автор первой картины, но по возрасту достаточно зрел, чтобы понимать губительность бездумного подражания.

Сказанное не означает, что я хочу оспаривать право художника выражать трудно осознаваемые томления и стремления современной молодежи. Я только хотел бы, чтобы художники задумывались над причинами этих томлений и стремлений и если даже не объясняли бы их причин, то хоть выражали бы к ним свое отношение. Именно этим, то есть желанием выработать свою художническую позицию, меня заинтересовал венгерский фильм «Очкастые» режиссера Шандора Шимо.

В венгерском фильме показаны трудности, сомнения, размышления молодого архитектора, проектирующего жилые дома, но живущего с женой в чужой квартире. Несмотря на отсутствие острых драматических событий, фильм смотрится с интересом, так как его молодые герои, а через них и автор вдумчиво, серьезно, требовательно смотрят на жизнь. Затрагивая деловые и бытовые неурядицы, бытующие в современной Венгрии, фильм свободен от налета фельетонности или фрондирования. Он сделан просто, серьезно, честно.

Иное, хотя тоже сильное впечатление производит югославский фильм «Гороскоп». Его герои — несколько парней — проводят отпуск на каком-то полустанке у моря. В этом гиблом месте нет зелени, пляж каменист, железнодорожное полотно подходит к самой воде. Безделье, бесперспективность и смутные мечты о богатой веселой жизни томят молодых людей. Проходящий раз в день трансбалканский экспресс напоминает им о большом, интересном мире, где они не нужны, куда им

не добраться. От мелкого хулиганства, от мелких краж, от глупой драки на танцплощадке ребята доходят до поножовщины с пьяной компанией, чуть не целую неделю справляющей свадьбу. Затем, пытаясь удрать от полиции, главный герой фильма, в котором внешняя грубость, самоуверенность, хамство боролись с человеческими чувствами справедливости, нежности, дружбы, гибнет под колесами экспресса.

Фильм сделан с желанием разоблачить мнимую романтику безнаказанности и нигилизма. Боро Драшкович гневно осудил негативизм, бездумность, бездуховность, показал, что приводят они к преступлению, к гибели, показал, как опасно оставаться вне общественной жизни своей страны, в стороне от ее больших дел. Однако ему не удалось объяснить социальные корни явлений, так гневно им осужденных. И в этом фатальная идейная ограниченность фильма.

Прогрессивные художники капиталистических стран, тоже обеспокоенные бездуховностью, цинизмом, бесперспективностью части молодежи, закономерно находят причины этих явлений в самой сущности общественного устройства и стремятся более или менее последовательно эту сущность осознать, вскрыть, показать.

С этой точки зрения интересна первая работа молодого чилийского режиссера Рауля Руиса «Три грустных тигра». Странное это название происходит от испанской скороговорки, родственной нашей «на дворе трава, на траве дрова», которую пытаются произнести пьяные персонажи фильма. Но действие все же происходит в джунглях, джунглях большого города — трущобах, подозрительных ресторанах, ночных отелях, игорных домах. Персонажи фильма занимаются какими-то махинациями, спекуляциями, авантюрами. Их отношения построены на взаимном недоверии, презрении, желании унизить и обмануть. Разложившийся и опустившийся, до мозга костей отравленный волчьими законами наживы и обмана, тип этот по-детски беспомощно плачет, когда его выбрасывают из компании дельцов, а потом долго, зверски, до полусмерти избивает своего преуспевающего хозяина. Фильм Рауля Руиса натуралистичен, растянут, перегружен пустой болтовней и изложением каких-то темных комбинаций, но острота отрицания, ненависти автора к изображаемой им жизни несомненны.

Совершенно в ином духе решен среднеметражный фильм итальянца Маурицио Понци «Стефано-младший», но его мысль о дегуманизации молодежи в капиталистическом обществе прозвучала не менее отчетливо. Это неспешный, подробный, наполненный тонкими и точными бытовыми деталями рассказ о дне мальчика лет двенадцати из рабочей семьи. Юный Массимо Мартини — худенький мальчик с тонким лицом и большими грустными глазами — не играет, а живет на экране. Пасмурным утром он просыпается, делится кофием с торопящимся на работу отцом, будит старшего брата, потом долго едет в трамвае по просыпающимся улицам римских окраин. Он работает помощником продавца в газетном киоске. Весь день он суетится на шумном перекрестке, продавая прохожим газеты и журналы. Заработка хватает ему на сытный обед. Остается еще время и мелочь, чтобы испытать судьбу у игрального автомата с катящимися шариками и выскакивающими электрическими цифрами. Потом снова — на улицу к киоску. И снова долгий путь в трамвае по ночным улицам.

Кажется — очень скучно. Но все действия мальчика так трогательно сосредоточены, каждый его жест и взгляд так непосредствен и правдив, что поневоле включаешься в тягучий ритм его жизни. И еще музыка! Симфония Моцарта и веселые американские песенки, распеваемые девочкой-кинозвездой Ширли Темпл, хорошо окрашивают действия мальчика то в грустный, то в веселый тон. И только, когда в финале диктор вдруг говорит, что симфония эта написана Моцартом в 11 лет, а песенки спеты Ширли Темпл в шесть лет, становится особенно очевидно — как



**«Стефано-младший»
(Италия)**

**«Охотничьи сцены в Нижней Баварии»
(ФРГ)**



пусто, нудно, бесплодно протекает жизнь Стефано-младшего, как жестока к нему жизнь, как равнодушен город!

О равнодушии города к судьбе человека говорит и бразильский фильм режиссера Рубена Биафора «Комната». Его герой — маленький чиновник лет сорока. Он одинок, живет в бедно обставленной, неопрятной комнате. Его брак не удался, любовные и дружеские связи оборвались, им недовольно начальство, ему грозит слепота. Первая половина фильма несмотря на натуралистические детали заинтересовывает. Актер Сержио Хингст играет хорошо. Жизнь маленького человека кажется типичной. Но потом начинается чепуха. Герой встречается с красавицей миллионершей, она увозит его в своем лимузине на роскошную виллу, они любят друг друга в пышной постели, мраморной ванне и на медвежьей шкуре. Сознаться, я думал, что это все происходит в мечтах... Привыкнув к тому, что ныне модно действительность и фантазии показывать слитно, в едином потоке (вспомним польский фильм и его предшественников), я, в простоте душевной, полагал, что режиссер иронически показывает воспаленные мечты бедняги о роскошной жизни, и про себя отмечал, что даже для иронического изображения жизнь эта слишком уж роскошна, что потеряно чувство меры. Каково же было мое изумление, когда оказалось, что вся история с миллионершей не мечта, а явь, и показано все это всерьез! Правды жизни, даже натуралистических подробностей для Рубена Биафоры оказалось мало, и он утонул в штампах коммерческого кино. Пожалуй, это еще похуже, чем формалистические выкрутасы последователей Годара.

Стремление сказать правду о жизни зачастую, как это ни парадоксально, приводит молодых художников к натурализму, к изображению физиологических жестокостей, грубой эротики. Художники как бы говорят: вот она жизнь без прикрас, вот они люди без грима! Можно ли это терпеть? Надо же что-то делать! Но что именно — этого никто из них не знает.

Все это сказалось также в картине западногерманского режиссера Петера Флейшманна «Охотничьи сцены в Нижней Баварии», по пьесе и с участием в главной роли драматурга Мартина Шперра. Это бесспорно одна из сильнейших картин Локарнского фестиваля.

Действие происходит в современной баварской деревне. Герой — Абрам, парень лет двадцати,— возвращается домой после недолгой отсидки в тюрьме за какие-то мелкие гадости. Односельчане грубо подшучивают над ним; старуха мать стыдится его; девчонка, известная своей доступностью, пытается возобновить с ним связь и убедить Абрама, что беременна именно от него.

Жизнь немецкой деревни показана подробно. Сцены сенокоса, уборки, приготовления пищи, еды, отдыха в пивной, уличных встреч и ссор сделаны выразительно, но с отчетливым стремлением подчеркивать грязные, физиологические, грубые, глупые — словом, аэстетические детали. Достаточно сказать, что перед аппаратом режут и разделывают свинью, что женщин все время хлопают и щиплют, что беременная девчонка отдается хромому старику за бутылку пива. И вместе с тем, как ни странно, видишь, что авторы не презирают, а даже любят своих героев. Несмотря ни на что — это люди; это идиотизм деревенской жизни сделал их такими, словно говорят авторы фильма.

Финал фильма звучит трагически. Рассерженный издевательствами односельчан, изгнанный матерью, Абрам хочет уехать. Девушка, наученная подругами, пытается помешать ему, кричит, что она беременна, цепляется за него, разбрасывает вещи из раскрывшегося чемодана. В драке с ней Абрам ее убивает и скрывается в лесу. Тогда все жители села, вооружившись косами, вилами, палками, ружьями, устраивают на него облаву. Так вот какова охота в Баварии!

Мне кажется, что авторы фильма ищут в баварской деревне корни немецкого фашизма. По ходу сюжета авторы делают немало заметок социального, даже политического характера. Они подчеркивают зависимость крестьян от кулаков, цинизм и политиканство богатея-мэра, умело пользующегося темнотой и жестокостью крестьян, лицемерие священника, произносящего общие фразы, но не вмешивающегося в варварские действия своей паствы. Однако физиологизм, педалирование грубых, скотских инстинктов смещают идейную концепцию, затемняют социальный смысл фильма. Противоречивость «Охотничьих сцен в Нижней Баварии» очевидна, но не менее очевидна и талантливость создателей этой жестокой картины.

Большую симпатию вызывают попытки молодых режиссеров вникнуть в сложные проблемы современности, понять и выразить в художественных образах идеи революции, патриотизма. Подчас такие фильмы наивны, поверхностны или подражательны, но благородство намерений их авторов подкупает.

В картине «Куба — любовь моя!» японский режиссер Кадзуо Куроки искренне пытался понять и воплотить процессы, происходящие на героическом революционном острове, положив в основу несложный сюжет — молодой японец (артист Хасаико Цугава) влюбляется в очаровательную кубинскую девушку (артистка Джулия Пласенсия) и следует за ней и по Гаване, и на военные занятия в Плайя-Хирон, и в маленькие провинциальные городки, и на шумные митинги, и на уборку сахарного тростника, и на карнавальные шествия. Широко использована хроника — синхронные выступления Фиделя Кастро и Че Гевары, военные действия против вторгшихся интервентов, работа на фабриках и плантациях. Есть несколько юмористических и любовных сцен. Все это показано с увлеченностью и симпатией, и если японский режиссер понял далеко не все в кубинской революции, в психологии кубинской молодежи, то искренность его желания все это понять несомненна.

С той же искренней увлеченностью, но еще более наивно показал молодой француз

Жорж Дюмулен антифашистскую борьбу маки в картине «Мы больше в лес не пойдем». Его герои — юноши и девушки из лесного партизанского отряда — даже держать автомат как следуют не умеют, но грозные грузовики, полные вооруженных до зубов солдат, падают и горят от их детской пальбы. Фашисты в этом фильме ужасно мрачны, жестоки и удивительно наивны. Юный режиссер и столь же юные актеры внимательно смотрели «Битву на рельсах» Клемана и, главное, наши и польские фильмы о партизанской войне. И, несмотря на многие просчеты и ошибки, усвоили основное — веру в патриотизм, в красоту подвига ради Родины и Свободы.

То же можно сказать и об аргентинском фильме «Вторжение» режиссера Уго Сантьяго по сценарию известного писателя Хорхе Луиса Боргеса. В нем показана борьба группы патриотов против врагов, окруживших город и проникающих в него. Что это за город, какие это враги — не сказано. История Аргентины не знает подобных ситуаций. Героические подвиги патриотов, автомобильные погони и жаркие перестрелки в темноте, безукоризненно вежливые враги, пытающие свои жертвы электрическим током, старые женщины, оказывающие патриотам неожиданную помощь, борьба и погоня на огромном пустынном стадионе — все это заимствовано из югославских фильмов 50-х годов, поставленных Погачичем, Скригиным, Штиглицем, а также из ранних неореалистических произведений итальянцев. Абстрактность ситуаций, заимствованные приемы — все это свидетельства творческой незрелости, однако стремление говорить о героике и патриотизме, хочется верить, натолкнет Уго Сантьяго на более конкретный материал и принесет ему творческую победу.

Попытку по-своему рассказать о неоднократно рассказанном сделал молодой болгарский режиссер Георгий Стоянов в фильме «Птицы и легавые». Это история борьбы и гибели группы молодых коммунистов в провинциальном городке до начала второй мировой войны. К этой теме болгарские кинематографисты обращались много раз, решая ее в романтической, героико-трагедийной манере. Георгий Стоянов сделал свой фильм в стиле гротеска — острого столкновения трагического и комического. Сатирические портреты провинциальных столпов города, либеральных дам, галантных жандармов, глупых шпиков, выполненные зло, свежо, талантливо, сначала смешат, а в финале, когда проливается кровь коммунистов, становятся страшными и отвратительными. Полон патетики финальный эпизод — безмолвный народ, собравшийся перед зданием суда, и ярко-белые, залитые солнцем фигуры осужденных коммунистов, медленно проплывающие — как бы в народной памяти, как бы в бессмертие.

Обращение к истории принесло успех еще двум молодым режиссерам — Эгону Гюнтеру из Германской Демократической Республики и Глебу Панфилову (СССР). В фильме Гюнтера «Прощание» показан непримиримый конфликт между отцом — правоверным немецким обывателем и сыном, стремящимся к миру и гуманизму. Прекрасный роман Иоганнеса Бехера, положенный в основу фильма, позволил молодому режиссеру создать живые человеческие образы и удивительно насыщенную атмосферу Германии перед первой мировой войной, атмосферу воинствующего мещанства, милитаристического угара, национализма — столь напоминающего фашизм и послужившего для фашизма питательной средой.

Фильм Г. Панфилова «В огне брода нет» я считаю заметным явлением в жизни нашего кино и рад, что жюри, зрители и журналисты Локарнского фестиваля единодушно оценили его высокие идейные и художественные качества. Своеобразное дарование Инны Чуриковой, сумевшей показать огромный талант в малограмотной девчонке-санитарке, сложные, драматические характеры, раскрытые артистами Е. Лебедевым, М. Глузским и другими, плодотворная мысль о революции, поднимающей таланты из недр народа, о гуманисти-

ческой справедливости тяжелой революционной борьбы — все это принесло успех фильму: Глеб Панфилов и Инна Чурикова удостоены почетнейших наград фестиваля.

Особенно показательна и многозначительна победа советского фильма на соревновании первых произведений, на смотре дебютов молодых режиссеров всего мира. На фоне более или менее занятных экспериментов, на фоне модных кривляний и ученических подражаний картина Глеба Панфилова выделялась своей серьезностью, тем, что Панфилову было что сказать о революции, о человечности, об искусстве — и он сказал это внятно, сурово, весомо, с отчетливо своей индивидуальной интонацией.

●

Трудно по одной картине судить о будущем ее автора, трудно да и опасно: можно поощрить бездарность, умело последовавшую моде, ловко обработавшую эффекты, лежащие на поверхности. Можно и оскорбить невниманием талант, еще не обнаруживший всех своих граней. Трудно по одному даже хорошо организованному фестивалю судить о положении молодых режиссеров в мировом кино. Но некоторые выводы все-таки напрашиваются.



«Мы больше в лес не пойдем» (Франция)

Каждый из молодых хочет сказать что-то новое, свое, неповторимое. Но жизнь — источник всего нового и прекрасного —

предстает перед большинством из них в хаотической пестроте, во враждебной непознаваемости. Некоторые в растерянности как бы застывают.

Так, в модном хаотическом нагромождении образов, аллегорий, наблюдений и ощущений предстает мир перед Франсисом Реуссэ, Жилем Гру, Петером Дель Монте. Ни швейцарец, ни канадец, ни итальянец не имеют своего отношения к жизни, не могут дать оценки процессам современности, и форма, найденная Ж.-Л. Годаром, служит им для прикрытия своей растерянности. Изысканная манерная форма служит и Бенайуну, чтоб мнимой многозначительностью прикрыть идейную нищету.

Другие молодые художники бегут на проторенные, испытанные пути. Так, не найдя объяснений одиночеству человека в дебрях капиталистического общества, бежал бразильский режиссер Рубен Биафора в рутину коммерческого кино, придумав роман своего героя со скучающей миллионершей. Так, не найдя объяснений противоречиям в мироощущении корабельного инженера, бежал польский режиссер Войцех Солаж в мир бредовых образов, заимствованных у Феллини.

Подражание — одна из болезней роста, одна из слабостей молодости. И меня не пугает, если молодые режиссеры в поисках выражения правды жизни обращаются к опыту старших художников, эту правду выразивших. При явной подражательности аргентинской картины «Вторжение» Уго Сантьяго или французской картины Жоржа Дюмулена «Мы больше в лес не пойдем» они стремятся к реализму и идейности, опираются на опыт, который поможет им постигнуть явления действительности. Хуже, когда художники, обращаясь к опыту коммерческого кино или модернизма, становятся спиной к жизни.

Часто молодые художники впадают в гнев. Б. Драшкович гневно осудил бездуховность, неприкаянность какой-то части югославской молодежи. П. Флейшманн с гневом показал жестокость и скотские нравы, еще сохранившиеся в баварской деревне. Художники еще не дают глубокого социального анализа причин критикуемых ими явлений. Но они знают, против чего ополчаться.

Еще определеннее позиция режиссера «Прощания» Эгона Гюнтера и режиссера «Птиц и легавых» Георгия Стоянова. Они обнажают корни фашизма в обывательской среде, они протестуют против войны и насилия и против ханжества и приспособленчества, пролагающих путь милитаризму.

Но еще радостнее, когда молодые художники ищут в действительности и находят то светлое, высокое, героическое, что всей силой своего таланта они стремятся утвердить, укрепить, прославить. Пусть иногда их идеи выражены поверхностно и поспешно, как в фильме японца Кадзуо Куроки о Кубе. Но прекрасно мужество, с которым художник капиталистической страны принимает и утверждает революцию.

Глубокое и искреннее понимание животворящих сил революции показал в своем фильме Г. Панфилов. Да это и не мудрено: молодой режиссер опирался на новаторские традиции советского революционного кино.

По страницам
зарубежной печати

М. Шатерникова

Лицо и маска «независимого» журнала

В 1932 году в Лондоне было основано скромное периодическое издание, посвященное вопросам учебного фильма, с тиражом в 2500 экземпляров. В 1948 году журнал начал заниматься более широкими вопросами критики, теории и истории кино, сохранив свое прежнее название — «Сайт энд Саунд». Сегодня это один из наиболее значительных западных журналов по киноискусству. Его тираж вырос до 29 тысяч, объем — до 50 с лишним страниц убористого текста и около пяти десятков фотографий. Он выходит четыре раза в год.

Таковы внешние черты «Сайт энд Саунд». Набросать его «внутренний портрет» не так просто — именующий себя «независимым», журнал вовсе не склонен к откровенному изложению своей позиции. Редакционных программных статей и передовиц он не публикует. В нем вообще сравнительно мало статей общего характера. Излюбленный жанр редакции — статьи и интервью, посвященные отдельным кинематографистам, и рецензии на отдельные фильмы. Сама по себе это тоже позиция, и в ней можно уловить некие закономерности.

Передо мной семь номеров «Сайт энд Саунд», вышедших за полтора года — с зимы 1967/68 по лето 1969 года. Кому посвящены его основные материалы? Американским кинематографистам: Б. Уайлдеру, К. Видору, Р. Олдричу, Д. Хьюстону, Б. Китону, Д. Франкенхаймеру, А. Хичкоку, А. Пенну, Э. Леману, актрисам Глории Свенсон, Веронике Лэйк, Кларе Боу, Мэрион Дэвис. Французам — Ж. Ренуару, Ж.-П. Мельвилю, А. Робб-Грийе, Ж.-Л. Годару, Ф. Трюффо, А. Рене, Ж. Риветту, Ж. Беккеру, критику А. Базену. Итальянцам — М. Беллоккио, П.-П. Пазолини, М. Антониони. Среди этого моря имен мелькают лишь две статьи о современных английских кинематографистах Л. Андерсоне и Т. Ричардсоне, о покойном кинодокументалисте Х. Дженнингсе и обзорная статья о молодых английских режиссерах.

Почему журнал, который издается Британским киноинститутом, уделяет так немного внимания собственному кино? Неужели его не волнует, что самому существованию национальной кинематографии Англии угрожает поглощение ее крупными американскими фирмами? В летнем номере «Сайт энд Саунд» за 1969 год помещена статья Дж. Р. Тэйлора под остроумным названием «Backing Britain», которое можно перевести как «Британию поддерживают» и как «Британия пятится назад». Автор перечисляет волнующие англичан вопросы: «Действуют ли американские финансы губительно на английское кино?», «Может ли английское кино существовать без американских финансов?», «Большая ли разница, откуда поступают деньги?»,

«Если да, то каковы преимущества и особенности специфически британского кино?» Однако в поисках ответов на эти вопросы автор обращается не к работникам английского кино. По-видимому, журнал полагает, что нет смысла предоставлять свои страницы тем, от кого мало что зависит. Он адресуется прямо к хозяевам — руководителям европейских филиалов голливудских фирм «Юниверсл» и «Парамаунт».

Оба бизнесмена с деловой прямотой обрисовали свое отношение к английскому кино. «Парамаунт» рассказал, что новые владельцы фирмы — корпорация «Галф и Вестерн», которой принадлежат кроме «Парамаунта» бумажная, стальная и химическая компании,— потребовали от своего кинематографического предприятия более четкого планирования производства фильмов в Европе. В ответ «Парамаунт» предложил систему выпуска фильмов по трем чисто коммерческим категориям: боевики, «паровозы» и «товарные поезда». Частью этой системы должны стать и фильмы, снимающиеся в Англии. На вопрос Тэйлора, в чем же именно должно было проявиться английское происхождение этих фильмов, «Юниверсл» ответил, что его фирма рассчитывала на то, что сделанные в Британии картины найдут хороший сбыт на внутреннем рынке. Более практичный «Парамаунт» заявил, что его фирма вообще не думала на эту тему и что пора мыслить категориями кино на английском языке в целом, вне зависимости от его национальной принадлежности. На вопрос о том, каковы же преимущества производства фильмов в Англии, обе фирмы дружно ответили — возможность черпать творческие силы, сравнительная дешевизна и общность языка. А на вопрос, какой совет дали бы оба бизнесмена американской компании, собирающейся вложить деньги в английское кино, более застенчивый «Юниверсл» сказал, что он посоветовал бы рассматривать Англию как экспериментальную площадку Голливуда. Совет «Парамаунта» был сформулирован предельно откровенно: «Не думайте о каком-то «британском кино», такого зверя нет на свете. Рассчитайте практически — каков сюжет вашего фильма, сколько надо затратить, чтобы получить свои деньги обратно, где взять наилучших актеров и съемочную группу для такого фильма; и если ответ будет — в Британии, то и делайте его в Британии. Время, когда можно было делать фильмы, разложенные по полкам с ярлычками: «Англия», «Америка», «Франция» и т. д., безвозвратно ушло, и чем скорее мы поймем это, тем лучше для всех».

То, что «Сайт энд Саунд» публикует эти поразительные высказывания без всяких комментариев, лучше всего объясняет его пониженный интерес к кино Англии.



У «Сайт энд Саунд» есть подзаголовок «Международный ежеквартальник», что обязывает его уделять внимание не только Англии. Но, например, за полтора года журнал проявил к деятелям кино Латинской Америки, Азии и Африки меньше интереса, чем если бы они находились в другой Галактике. О существовании кинематографа в Советском Союзе тоже может догадаться лишь очень внимательный читатель, который отыщет две рецензии на советские фильмы (из семидесяти рецензий в семи номерах). «Сайт энд Саунд» ориентируется почти исключительно на кинематографии стран Запада, и в первую очередь Соединенных Штатов.

Шумный коммерческий успех на Западе американского фильма «Бонни и Клайд» режиссера Артура Пенна привлек внимание критики к теме гангстеризма и насилия в кино США. «Сайт энд Саунд» посвящает этой проблеме две статьи — «Подстрекательство против насилия» Ф. Френча (зима 1967/68 года) и «Вне закона» С. Фарбера (осень 1968 года).

Ф. Френч отмечает возрождение жанра «гангстерского» фильма, но указывает, что этот жанр во многом внутренне изменился под влиянием современной обстановки в Америке. Анализируя фильм Р. Кормана «Резня в Валентинов день», сюжет которого

основан на подлинном событии — «знаменитой» расправе шайки Аль Капоне со своим соперником гангстером Мораном в 1929 году,— Френч пишет: «Общее образное решение фильма ведет к мысли, что преступление — это часть американской системы, что оно скорее продукт этой системы, чем отступление от нее. Капоне и Моран — далеко не бунтари, они заодно с этим прогнившим обществом, и Капоне справедливо показан как типичный представитель морали среднего класса».

Герои фильма «Бонни и Клайд» — тоже существовавшая в действительности гангстерская пара, которая в годы депрессии грабила банки на Западе США, — изображены в фильме Пенна бунтарями-неудачниками, бедняками.

«Их неуправляемая энергия и бездумное насилие,— говорится в статье,— это единственный живой элемент в обществе, жизнь которого замерла. Повсюду вокруг них бездеятельность: лавки закрыты или пусты; фермы заколочены — банки отняли их у владельцев; никто не работает на полях... банки, которые они грабят, лопнули, а в уцелевших мало денег... Помощь и понимание герои могут найти только среди обездоленных». Автор статьи приходит к выводу: «Бонни и Клайд», действие которого уходит корнями в 30-е годы, может многое сказать нам о сегодняшнем взрыве в негритянских гетто и о той обстановке, которая произвела на свет Ли Харви Освальда».

С. Фарбер справедливо пишет в своей статье о том, что некоторые современные американские фильмы («Люк — Холодная Рука», «В упор», «Инцидент», «Хладнокровно», «Бонни и Клайд») выражают «разочарование в нормальном образе жизни американского общества» и обнаруживают, «как мало разницы между преступниками и респектабельными людьми». «Случайно ли,— спрашивает Фарбер,— что в двух самых сильных и полных поисков американских фильмах этого года — «Хладнокровно» и «Бонни и Клайде» — наиболее впечатляющие образы — это образы смерти, и что гибель убийц, безжалостно наказанных пострадавшим от них обществом, заставляет нас онеметь от горя и возмущения? Куда нам идти после этого, если вообще есть куда идти?» Фарбер также считает, что «Бонни и Клайд» отражает не столько обстановку 30-х годов, сколько сегодняшнее положение США: «В 30-е годы, после Нового Курса, несмотря на царившую кругом нищету и страдания, настроение было оптимистичным; все думали, что существуют простые объяснения и простые решения. «Бонни и Клайд» выражает настроение 60-х годов: атмосферу отчаяния, когда ни причины бедствий, ни средства против них неизвестны. В фильме есть ощущение... непередаваемого, глубокого социального недовольства, которое связывает едва уловимым образом бедность и преступление... «Бонни и Клайд» популярен у молодежи, потому что он показывает молодых людей, у которых нет будущего, которые не заботятся о будущем и живут лишь настоящим: ведь молодость — это все, а в этом мире не для чего становиться старше».

Как и следовало ожидать, «Сайт энд Саунд» поместил в своем весеннем номере 1969 года интервью с режиссером «Бонни и Клайда» А. Пенном. Он продолжает в своем новом фильме тему «бунта американской молодежи», теперь уже на материале сегодняшнего дня. Фильм называется «Алисин ресторан». Это название песни, сочиненной двадцатилетним Арло Гатри, сыном знаменитого в 30-х годах народного певца Вуди Гатри, прославившегося своими «песнями протеста». В песне Арло рассказывается действительный случай.

Молодая пара Алиса и Рэй Брок купили пустовавшее здание церкви в маленьком массачусетском городке. Это здание стало приютом «хиппи», которые по приглашению хозяев приходили в «Алисин ресторан», ночевали там, обедали, пели свои песни. Арло вместе со своими друзьями — старым осликом и двумя собаками — тоже был Алисиным постояльцем. Однажды Арло выбросил мусор в неположенном месте,

был арестован и приговорен к штрафу в 50 долларов. Позднее, из-за судимости, его не призвали в армию. Арло спрашивает в своей песне: «Вы считаете, что если я насорил на улице, то я недостаточно высоко морален для армии, для того, чтобы сжигать женщин, детей, дома и деревни?»

Пенн сказал в интервью: «Вот та история, которую рассказывает сам Арло и мы в фильме. Это преувеличение, нечто вроде карикатуры, но, как всякая хорошая карикатура, она основана на реальных фактах. Мы снимаем это как подлинную историю, но смонтировано это будет так, чтобы напоминать карикатуру. В фильме есть и другие очень серьезные аспекты... В нем говорится и о семье Арло, о его образе жизни. Никто еще не показывал правдиво самобытную культуру хиппи; над ними либо потешаются, либо делают их предметом коммерции. Это фильм вообще об Америке, где сегодня многие молодые люди ожидают призыва на войну, в то время как все согласны, что это недостойная война — если вообще бывают достойные войны. Но это, конечно, самая абсурдная война из всех, в которых мы участвовали. Мы тратим целые состояния — деньги, жизни, мы уничтожаем людей, и не можем даже сослаться на причины, которые хотя бы объясняли войну: это во имя добра, демократии, освобождения... За этой войной не стоит ничего — ничего, кроме пустого самолюбия, и это кажется мне абсурдным... В этом фильме я работаю с молодежью. Половина актеров — непрофессионалы, просто ребята с улицы. Помоему, они замечательны, оригинальны, у них есть мужество. Они действительно готовы сопротивляться призыву и отправиться в тюрьму. А это не такое простое решение, когда тебе 18—19 лет».

Крупные американские кинофирмы тоже стремятся использовать зрительский интерес к проблемам молодежи США. «Метро-Голдвин-Майер» пригласила для постановки фильма «Забриски Пойнт» итальянского режиссера Микеланджело Антониони. Зимой 1968/69 года корреспондент «Сайт энд Саунд» встретился с ним на натурных съемках.

Забриски Пойнт — название скалистой гряды в Долине Смерти, в 300 милях от Лос-Анджелеса, где будет происходить действие фильма. «Сайт энд Саунд» пишет: «Неверно было бы переоценивать политические аспекты этого фильма. Вопреки слухам, Антониони видит его как фильм о внутренних чувствах. Он говорит: «Я считаю — это фильм о том, что испытывают двое молодых людей. Это фильм о внутреннем мире. Конечно, всякий персонаж живет в определенной среде...» По словам Антониони, новая картина будет отличаться по структуре от его последнего фильма «Фотоувеличение»: «В «Фотоувеличении» было начало, затем что-то происходило, и потом движение шло прямо к концу. Здесь не так. Сюжет в этом фильме гораздо слабее. Начало фильма будет почти документальным. В начале никакого сюжета — просто мозаика из множества частей. А потом из этой мозаики проступают характеры». Двух главных персонажей — девушку и юношу — играют непрофессионалы: 19-летняя студентка Дариа Хэлприн и 20-летний плотник Марк Фречетт. Антониони считает, что история, рассказанная в фильме, могла бы произойти с ними самими. В фильме они носят собственные имена.

Несмотря на то, что Антониони подчеркивает камерно-психологический характер фильма, в нем, возможно, будет как-то отражена деятельность «новых левых» — радикально настроенного студенчества. Антониони бывал на их митингах, встречался с членами движения «Студенты за демократическое общество». Сперва они отнеслись к нему с недоверием как к представителю «Метро-Голдвин-Майер», но потом согласились помогать и даже сниматься в эпизодах. «У меня появилась мысль сделать фильм в США, потому что я хотел уехать из Италии и Европы,— говорит Антониони в интервью.— В Европе тогда еще ничего не началось — я имею

в виду молодежное движение. Когда я приехал в Америку, меня прежде всего заинтересовала реакция молодежи на современное общество — не просто на общество, но на мораль, духовный уровень, психологию старой Америки».

Одна из статей журнала — «Тихий голос Италии» Дж. Ноуэлл-Смита (лето 1968 года) — проливает свет на то, почему Антониони делает уже второй фильм за границей. Статье предпослано заявление, подписанное 14 итальянскими кинематографистами самых разных направлений, в том числе и Антониони. Крупные итальянские режиссеры — Беллоккио, Де Сика, Латтуада, Пазолини, Понтекорво, Тавиани, Рози и другие — выражают в нем протест против получившей в Италии широкое распространение практики озвучания фильмов после съемок. Речь идет не только о том, что часто фильм озвучивают не те актеры, которые в нем снимались, что нарушает стилистику произведения, но и о том, что «озвучание допускает уловки и обман со стороны продюсеров, а это в конечном счете ведет к изменениям идейного характера». Автор статьи считает, что протест против злоупотреблений озвучанием — только симптом общего катастрофического положения в итальянском кино, причина которого — проникновение американского капитала.

«В момент, когда кризис идей совпал с кризисом в традиционной экономической структуре итальянской кинопромышленности,— пишет он,— когда художникам все меньше и меньше удается определять собственное будущее, единственные, кто остается в выигрыше, — это даже не продюсеры и прокатчики в самой Италии, а кассовые магнаты и финансисты в Нью-Йорке...

Злоупотребления озвучанием бросают яркий свет на это положение. Сегодня в Италии любой фильм, который делается на американские деньги или с гарантией американского прокатчика, должен сниматься на английском языке, а потом озвучиваться на итальянский для внутреннего рынка. Это правило распространяется не только на «международные» фильмы, которые американские фирмы делают на итальянских студиях, но и на любой фильм, над которым американцы имеют хоть какую-то власть... До сих пор итальянское кино было сильно тем, что многие молодые режиссеры имели возможность хотя бы сделать в нем первые шаги. У них было место в системе, с которой они спорили. Теперь положение выглядит так: если у тебя есть место в этой системе, ты не должен спорить, а если ты споришь, у тебя не оказывается места».

Дж. Ноуэлл-Смит приводит красноречивые примеры компромиссов, на которые вынуждены идти в силу охарактеризованных причин итальянские кинематографисты, а также примеры их прямого «вытеснения» из производства: режиссер Франческо Рози вынужден делать «роскошный» исторический боевик. Бернардо Бертолуччи, не желая идти на компромиссы, уже четыре года делает только документальные фильмы для телевидения. Надежды на обновление итальянского кино за счет американских денег не оправдались. «Люди начали слишком поздно задумываться над вопросом, действительно ли американский капитал столь опасен,— справедливо замечает автор статьи.— Прибыли от кассовых фильмов каким-то образом возвращаются в Нью-Йорк, лишая итальянское производство финансовых выгод, а тип продукции, который американцам удалось навязать Италии, безнадежно отличается от представления об итальянском кино как явлении национальной культуры».

Убедительность и темперамент этой статьи вызывают сожаление, что не ее автор выступил также с анализом положения в национальном кино Англии...

●

В статье Ноуэлл-Смита говорится о «кризисе идей», наступившем в современном итальянском кинематографе. Материалы журнала с большой полнотой отражают

идейную сумятицу, разброд и растерянность, характерные не только для итальянского, но и для западного кино вообще. Больше того, «Сайт энд Саунд» позволяет себе поиронизировать над внутренней пустотой и внешней претенциозностью современного «авангарда». Но... только если речь идет о безызвестных новичках.

В начале 1968 года в бельгийском городке Нокке Ле Зут проходил четвертый «Фестиваль экспериментального фильма». Отчет Э. Стейна в «Сайт энд Саунд» (весна 1968 года) об этом фестивале носит язвительный заголовок: «Сад пыток доктора Леду». Доктор Леду — глава Бельгийской синематеки и организатор фестиваля, куда съезжаются несколько сот молодых «эксперименталистов», преимущественно из стран Запада.

Вот как описывает Стейн атмосферу Нокке Ле Зута: «Главный вход был обрамлен огромным надувным куполом из пластика, на который четыре проектора одновременно отбрасывали изображения извивающихся молодых людей в состоянии ничем не прикрытой наготы. Направляясь к столу справок, можно споткнуться о черный мешок, в котором лежит японка Иоко Оно. Впрочем, догадаться об этом можно только по большому плакату с надписью: «Иоко Оно здесь нет».

О двухстах фестивальных фильмах Стейн отзывается так: «Большинство из них — просто кое-как сляпанные шумные призраки фильмов, вопящее и скрежещущее насилие над зрением и слухом. Одни исчезают с экрана, не успеете вы чихнуть, другие томительно тянутся часами. Среди них было несколько волнующих, увлекательных работ, оправдывающих агонию и экстаз фестиваля. Однако главные премии достались не им.

Гран-при, 4000 долларов, получила «Длина волны» Майкла Сноу (США) — чудо минимального искусства. Камера очень медленно приближается при помощи телеобъектива к дальней стене очень длинной комнаты. Точка зрения не меняется, и не происходит ровно ничего. Все это сопровождается адским стуком, который доходит до частоты 12 тысяч колебаний в секунду и может серьезно повредить барабанные перепонки человека, способного вытерпеть это путешествие вдоль комнаты, длящееся около часа. Защитники этого фильма, в том числе Жак Леду, объявили «Длину волны» триумфом «созерцательного» кино. Возможно. Но триумф был бы более полным, если бы здесь было что «созерцать».

Не мудрено, что Стейн приходит к выводу: жюри отдавало предпочтение фильмам, в которых «стремление к формальной оригинальности торжествовало над другими качествами, как бы ни была ограничена цель этих фильмов и туманен их результат».

Воинствующее отрицание кино как средства выражения идей смыкается в «экспериментальных» фильмах с тенденцией, которую автор статьи называет «эскалацией обнаженности». Например, на фестивале официально демонстрировался бельгийский фильм «Обладание приговоренного», посвященный гомосексуализму. «В нем,— пишет Стейн,—клубок молодых людей, голых, как черви, резвится на кладбище в любовных играх. На прошлых фестивалях «Приговоренный» сам, несомненно, был бы приговорен к тайному показу где-нибудь в гостинице. Не присутствовали ли мы в этом году при рождении под-подпольного кино?»

В насмешливом отчете Э. Стейна точно подмечены черты молодого «левацкого» западного кино — презрение к общественной роли искусства, бедность мысли, настроения растерянности и страха, болезненно повышенный интерес к сексу, особенно к его патологическим проявлениям.

Но интонации статей в «Сайт энд Саунд» мгновенно меняются, едва речь заходит о «взрослом» кино Запада. Те же самые черты в фильмах известных режиссеров становятся предметом не иронии, а почтительного анализа, более того — провозглашаются добродетелями.

Статья М. Жервэ (зима 1968/69 года) посвящена Пазолини и его последнему (к тому времени) фильму «Теорема». Темой фильма, как считает М. Жервэ, является «крушение буржуазного идеала, отрезанного от внешнего мира». Фильм сделан в весьма модной на Западе форме притчи. Ее сюжет заключается в том, что в благополучной семье богатого промышленника появляется некий молодой человек. За несколько дней он соблазняет по очереди служанку, дочь, сына, жену промышленника и, наконец, его самого, а затем таинственно исчезает. Обольщенные им пять человек, по словам Жервэ, «таким образом, отчуждены от своей «буржуазной» жизни и совершенно не способны справиться с ужасными силами, развязанными внутри них. Каждый ищет ответа или пытается бежать: в безумие, в протестующее искусство или в религию. Эта история, погруженная в атмосферу гетеро- и гомосексуальных отношений, с многочисленными эпизодами сексуальных встреч и некоторыми идеологическими и теологическими намеками, вызвала настоящий скандал».

Действительно, вокруг фильма разыгрались шумные события. Сперва он получил премию... Международного католического жюри. Затем подвергся резкой критике в органе Ватикана — «Оссерваторе романо». Вслед за этим Пазолини и его продюсер были привлечены к суду по обвинению в непристойности фильма, однако выиграли процесс ввиду «художественной ценности» картины. Противоречивость отношения к фильму автор статьи объясняет «сложностью и парадоксальностью» его автора и многозначностью самого произведения. В самом деле, фильм практически не поддается никакому логическому истолкованию. Например, невозможно уяснить, кто такой странный пришелец, нарушающий равновесие «буржуазной семьи». Жервэ предполагает, что это может быть Эрос, а возможно, и Христос. По словам Жервэ, Пазолини считает, что это «Иегова, страшный бог созидания». (Однако в интервью французскому журналу «Синема-69» Пазолини заявил: «Мой персонаж представляет подлинность... Дьявол ли это или бог — это одно и то же...» А рецензент этого же журнала пишет: «Теорема» — это возвращение и реванш Эдипа».)

В этой сумбурности мысли «левого» итальянского режиссера «Сайт энд Саунд», однако, усматривает некую тенденцию, которая, вероятно, и объясняет интерес журнала к его творчеству. Жервэ пишет, что Пазолини, фильму которого можно дать и фрейдистское, и религиозное толкование, в котором есть и «марксистское (?) осуждение подавляющих дух сторон буржуазного общества», стремится к «полному примирению научного материализма (?!) со спиритуальным (читай: «идеалистическим».— *М. Ш.*) взглядом на жизнь, марксизма с христианством». Что ж, такая «антибуржуазность», такое посягновение на буржуазную мораль итальянского художника (да еще если учесть, что «Теорема», по его признанию, была рассчитана на «культурную элиту») вряд ли способны кого-нибудь всерьез обеспокоить...

Вообще подбор «антибуржуазных» высказываний (без них сейчас нельзя: кризис буржуазного общества так очевиден, протекает в таких катастрофических формах, что «эпатировать» буржуазного читателя «антибуржуазными» декларациями стало модой, а иногда и способом своеобразной адаптации порождаемых этим кризисом действительно антибуржуазных идей) на страницах «Сайт энд Саунд» носит вполне определенный характер. В зимнем выпуске 1967/68 года помещено интервью с молодым итальянским режиссером М. Беллоккио, «одним из наиболее значительных талантов молодого европейского кино», по определению автора интервью К. Б. Томсена. Большая часть интервью посвящена — что не совсем обычно для «Сайт энд Саунд», который преимущественно интересуется стилистикой и «чистым» мастерством»,— политическим взглядам Беллоккио. В этом случае его «революционные» заявления почему-то оказались интереснее, чем проблемы стиля.

В интервью Беллоккио обличает частную собственность и буржуазный образ жизни. Но гораздо более явственно в его высказываниях звучат воинственные нотки, направленные против тех, кого он именует «официальными левыми партиями». «Я не принадлежу ни к какой официальной партии»,— говорит режиссер. А отвечая на вопрос о политическом значении своих фильмов, заявляет: «Я вовсе не верю в то, что какой-то фильм может изменить политическую ситуацию. Однако делать такие фильмы необходимо. Моя природа заставляет меня злить и критиковать тех, кто стоит у власти». Не надо, однако, питать никаких иллюзий в связи с этим заявлением: оказывается под теми, «кто стоит у власти», Беллоккио понимает... итальянских коммунистов. Он бьет в барабан левацкого фразерства и демагогии. «Мне необходимо, — объявляет он,— как можно сильнее выражать свое несогласие с политической партией рабочего класса». Достойный всяческого сожаления пример политической дезориентации и безответственности, которые, если Беллоккио не возмужает с годами как политический мыслитель, могут привести его к серьезному творческому кризису.

В этой связи очень интересно отметить, что интервьюер К. Б. Томсен считает нужным подчеркнуть, что «жесткая ирония и колючий юмор» Беллоккио особенно отделяют его от старшего поколения марксистских (то есть реалистических, связанных с народными массами.— *М. Ш.*) кинематографистов Италии».

Не эта ли «разделительная черта» и вызвала особый интерес «Сайт энд Саунд» к молодому итальянцу?

В летнем номере 1968 года опубликована статья Клэр Клузо «Годар и Америка»...

Это описание поездки французского режиссера Ж.-Л. Годара по университетам США. Замысел, видимо, состоял в том, что охваченное движением протеста американское студенчество с энтузиазмом примет «революционные» выступления режиссера, обычно пересыпанные экстремистскими бутадами и малопродуманными комплиментами в адрес некоторых, навсегда погребенных на заднем дворе истории отступников от коммунизма. Сразу скажем, что этот расчет не оправдался, и, посетив всего 6 университетов из 20 намеченных по плану, Годар прервал поездку и вернулся во Францию.

Но, может быть, «Сайт энд Саунд» в духе свойственной ему «независимости» попытался в последующих номерах объективно осветить положение в кино Франции? Ведь как раз в это время в нем происходили события поважнее, чем американское турне Годара.

Революционный подъем трудящихся масс в мае 1968 года во Франции захватил и французское кино. Была объявлена всеобщая забастовка киноработников, прерван фестиваль в Канне. В мае была создана широкая ассоциация кинематографистов — Генеральные штаты кино, которые приступили к обсуждению наболевших вопросов. В июле 80 процентов режиссеров объединились в недавно созданное Общество кинорежиссеров Франции. Оно поставило своей целью борьбу за повышение прав режиссера, за уничтожение цензуры, за реформы в системе кинообразования, создание производственных объединений, которые должны получать помощь от государства.

Однако все эти потрясения во французском кино получили на страницах «Сайт энд Саунд» освещение, которое трудно назвать беспристрастным.

Журнал взял интервью у режиссера Франсуа Трюффо, воспользовавшись тем, что Трюффо был одним из инициаторов закрытия Каннского фестиваля и, следовательно, находился в гуще событий. Однако случайно ли журнал обратился именно к тому кинематографисту, который не вступил ни в Генеральные штаты, ни в Общество режиссеров и, более того, относится к этим организациям скептически, если не враждебно? Трюффо прежде всего подчеркнул в своем интервью, что участие в закрытии Каннско-

го фестиваля не было для него актом протеста. «Я, собственно, не думал о том, чтобы бросать вызов фестивалю или реформировать его... Нет, мне просто казалось, что в своих собственных интересах фестиваль должен закрыться по своей воле, так как через несколько дней его вынудил бы к этому ход событий». По поводу участия в Обществе режиссеров Трюффо заявил, что в нем, Трюффо, видите ли, «не слишком развит дух коллективизма или даже товарищества» и что он не присоединился к своим коллегам из-за неверия в перспективы дела, а также из личной неприязни к некоторым членам нового Общества. С особым раздражением Трюффо отозвался о Генеральных штатах. «Меня, например, просто возмущало,— откровенно сказал он,— что все проекты Генеральных штатов начинались с нападок на существующую систему производства из-за ее «стремления к прибыли»... Лично я скорее стал бы работать на продюсера, который дает мне сто миллионов франков, так как рассчитывает получить обратно сто тридцать, чем представлять сценарий государственному учреждению, которое будет финансировать фильм, если одобрит его содержание. Я бы даже сказал, что мне кажется не таким стыдным приделать фильму счастливый конец из коммерческих соображений, чем снимать оптимистическую концовку по идеологическим причинам. И вообще... я считаю, что все фильмы должны кончаться атомным грибом над Хиросимой. Ведь это нас ожидает, не так ли?»

Интервьюера Трюффо Жиля Жакоба тоже трудно заподозрить в симпатиях к Генеральным штатам, о которых он пренебрежительно отзывается, как о предприятии, «полном реформистского оптимизма и обреченном на провал».

С тех пор прошел год. Вышло четыре номера «Сайт энд Саунд». Генеральные штаты кино и Общество режиссеров продолжают существовать. А интервью с Трюффо по-прежнему остается единственной информацией о процессах, происходящих в кино Франции.

Почему? Не потому ли, что в своем манифесте, озаглавленном «За борющееся кино», Генеральные штаты объявили себя «решительно завербованными на стороне пролетариата и его союзников в их антикапиталистической и антиимпериалистической борьбе» и провозгласили кино «оружием политической борьбы»? Но об этом мы узнали из французского журнала «Синема-69» (№ 137), а не от «Сайт энд Саунд». Английский журнал, как выясняется на поверку, поддерживает только те «антибуржуазные» настроения, которые не ведут художников кино к союзу с пролетарскими организациями и на поверку оказываются пропитаны отчетливым душком антикоммунизма.

Случайно ли и то, что, помещая в летнем номере 1969 года интервью с прогрессивным французским режиссером Аленом Рене, «Сайт энд Саунд» старательно обходит в своих вопросах темы не только общественной жизни кино Франции, но и социальное звучание антифашистских, политических фильмов Рене? Вот какие вопросы прежде всего интересуют интервьюера Рене Р. Рауда: «Когда вы впервые увидели фильм режиссера Фейада?» «Какие фильмы режиссера Л'Эрбье вы видели в юности?» «Когда вы увидели первый фильм немецкого экспрессионизма?» «Как вы относитесь к творчеству Кокто?» «Видели ли вы «Дамы Булонского леса» (фильм режиссера Брессона.— *М. Ш.*), когда он впервые вышел на экран?» «Видели ли вы «Правила игры» (фильм Ренуара.— *М. Ш.*), когда он впервые вышел?» «Когда вы посмотрели «Гражданина Кейна»?» — и так на шести страницах подряд. Эта псевдоакадемическая позиция, которую занял журнал как раз в годовщину майских событий, весьма показательна.

●

Я писала выше о том, что «Сайт энд Саунд» чрезвычайно скупо — чтобы не сказать резче — освещает положение в кинематографе Советского Союза и социалистических стран. Особенно сдержанно

(и это понятно, если учесть, что писала о советском киноискусстве главный редактор журнала Пенелопа Хаустон в своей брошюре «Современное кино») журнал относится к советскому кинематографу. В зимнем номере 1967/68 года помещена статья Д. Робинсона «Два «Бежиных луга», в которой дается история создания фильма С. Эйзенштейна, сравниваются его первый и второй варианты и упоминается о короткометражной картине, сделанной по материалам «Бежина луга» советскими кинематографистами. В летнем номере 1968 года Б. Дэвис в короткой рецензии очень высоко оценивает фильм И. Хейфица «В городе С.». И, наконец, в весеннем номере 1969 года — небольшая рецензия Д. Прайса на «Войну и мир» С. Бондарчука. С некоторыми оговорками («Более спокойная, сдержанная трактовка, возможно, скорее приблизила бы нас к Толстому») рецензент дает заслуженно положительную оценку фильму.

Киноискусство некоторых социалистических стран — Болгарии, Румынии, ГДР — никак не отражено в «Сайт энд Саунд», разве что мелькнет упоминание об отдельных фильмах в отчетах с фестивалей. Венгрия, Польша, Чехословакия иногда удостаиваются внимания журнала.

Однако трудно не заметить, что «Сайт энд Саунд» не стремится к тому, чтобы дать объективную общую картину кинематографий социалистических стран с их особенностями и тенденциями развития. Он интересуется только отдельными фильмами и их создателями. Что ж, таковы вкусы журнала, методика его работы. Но наивно было бы думать, что преимущественный интерес «Сайт энд Саунд» к тем или иным кинематографистам социалистических стран объясняется только уважением к их таланту.

Вряд ли случайно «Сайт энд Саунд» с таким пристальным вниманием следит, например, за развитием творчества венгерского режиссера Миклоша Янчо. Конечно, «пристальное внимание» — сильно сказано, но все-таки весной 1968 года в журнале помещена рецензия на фильм Янчо «Так я пришел», а в летнем номере 1969 года сама Пенелопа Хаустон, главный редактор, анализирует в большой статье три его последние картины, рассказывающие о революционной борьбе венгерского народа,— «Без надежды», «Звезды и солдаты» (совместная постановка с «Мосфильмом») и «Тишина и крик».

Творчество М. Янчо известно советскому зрителю, о нем горячо и страстно спорят венгерские критики, о нем не раз писала наша кинопресса. Я не знаю, знакома ли П. Хаустон, например, со статьей Л. Погожевой о венгерском кино («Искусство кино», 1968, № 4). Но примечательно, что разговор о талантливом венгерском режиссере и его фильмах ведется в обеих статьях не просто с разных, а с прямо противоположных позиций.

Если Л. Погожева видит главное достоинство «Звезд и солдат» в обращении авторов фильма к «теме, поистине грандиозной по своей важности» — к участию венгров на стороне красных в нашей гражданской войне,— то для П. Хаустон, даже не собирающейся скрывать своей запоздалой ненависти к Великой социалистической революции, 1918 год — это «зловещая дата в зловещей истории страны». Если советского критика, так же как и его многих венгерских коллег, беспокоит и вызывает желание поспорить некоторая склонность режиссера к сухости, абстрактности в изображении событий, то П. Хаустон именно эту абстрагированность от конкретно-исторической среды считает достойной похвалы. Автор статьи в «Искусстве кино» писала: «Можно отдавать преимущество визуальному кинематографу перед литературным... Но нельзя, я думаю, безнаказанно принести в жертву живописности самый смысл картины, упростить этот смысл до однозначной абстракции... Ведь при этом исчезают живая душа, движение событий и разрушается связь времен». П. Хаустон, напротив, пишет: «...В напряженных условиях русско-венгерской

совместной постановки (?!) Янчо добивается того же трудного развенчания легенды, что и в «Без надежды»: мифы и герои лишены покровов и доведены до отрешенности, исторические события одинаково властны над белыми аристократами в облегающих мундирах и над промокшими, грязными красными. Фильм весь — действие и сила воли; он бы погиб — и Янчо это знает,— если бы в него допустить хотя бы дыхание внешнего мира».

Не надо удивляться различию в оценке одного и того же фильма: оно не только естественно, оно— неизбежно. Важно только не упустить из виду, что в споре о современном венгерском режиссере отчетливо проступает не различие вкусов, а столкновение двух противоположных идейных позиций, двух эстетических и в корне антагонистических концепций.

Очень хотелось бы, чтобы как раз на эту сторону дела обратил внимание и сам Янчо, художник своеобразного и яркого дарования, глубоко преданный, как он сам не раз писал, идеям социализма, своей обновленной Родине. Ему следовало бы поэтому дать себе ясный отчет в том, что в одном Пенелопе Хаустон нельзя отказать — она точно подметила склонность Янчо к абстрактности режиссерского мышления, подметила то, что этот художник постоянно стремится деформировать и насильственно подгонять исторический материал к своим концепциям. Пенелопе Хаустон импонирует это волюнтаристское обращение режиссера с правдой истории, и здесь она резко расходится с участниками недавней дискуссии о последнем фильме Янчо, проведенной газетой «Непсабадшаг», материалы которой публиковались в № 9 «Искусства кино» за прошлый год. Читатели помнят, что в статье, подводившей итог этой дискуссии, тов. П. Рени справедливо видел недостаток новой работы режиссера в том, что в силу абстрактности его изобразительного языка на экране возникли образы, в которых «каждый угнетенный и каждый угнетатель не узнает самого себя». Вообще эта дискуссия, ведшаяся с последовательно марксистских позиций, как уже писал наш журнал, пример истинно партийной заинтересованности в росте, движении вперед талантливого художника. Тем более хотелось бы — от всей души хотелось бы! — чтобы сам М. Янчо понял, что отмеченная нами полярность в приведенных оценках его творчества ставит его перед альтернативой, должна явиться сигналом тревоги. Следует надеяться, мы во всяком случае искренне в это верим, что своими последующими работами Янчо поддержит в споре о своем творчестве своих истинных друзей и опровергнет надежды тех, кто хотел бы его оторвать от почвы социалистических идей и социалистического искусства.

●

«Сайт энд Саунд» — влиятельный на Западе, авторитетный журнал, посвященный проблемам киноискусства. Но, читая его, теперь мы в этом убедились, надо помнить, что за мнимой объективностью «независимого» издания стоят вполне отчетливые политические пристрастия и тенденции.

Отовсюду

Алжир

Алжирское правительство приняло закон о национализации кинопроката, вступивший в действие в середине прошлого года. Таким образом, теперь все организации — все звенья цепи,— через которые проходит фильм на своем пути из студии к зрителю, находятся в руках государства.

Национализация, которая проводилась постепенно, была начата как бы снизу: в 1964 году в собственность государства перешли кинотеатры. В Алжире их насчитывается двести пятьдесят, но для более оперативного обслуживания населения, особенно в отдаленных, мало кинофицированных районах, Национальное киноуправление (ОНКИС) располагает двадцатью передвижными киноустановками, которые алжирцы называют «народными караванами».

До сего времени в этих прокатных точках показывались картины, получаемые у частных фирм, только две из которых были алжирскими: «Касба фильм» и «Оффис Синематографик Альжерьен». Остальные прокатные фирмы принадлежали американцам и французам.

После принятия правительственного декрета импорт и распространение картин передаются в ведение Национального киноуправления, а деятельность частных фирм на территории Алжира прекращается.

Англия

«Безумная из Шайо» — так называется новая работа известного английского режиссера Брайана Форбса (советские зрители видели его фильм «Угловая комната»). Это экранизация одноименной пьесы Жана Жироду, снискавшей широкую известность на Западе. Впервые поставленная на сцене в 1945 году, пьеса прозвучала как обвинительный акт против преступных действий безумцев, которые согласны пойти на любые злодеяния ради прибыли.

Эксцентричная графиня Аурелия, «безумная из Шайо», живущая вдали от действительности, в мире воспоминаний, иллюзий и фантазий, случайно обнаруживает заговор «здравомыслящих» бизнесменов, готовых взорвать Париж в надежде найти под городом нефть. И «безумная» вершит справедливый суд над ними и кладет конец настоящему, истинному безумию, враждебному человечеству. Конец этот закономерен и неотвратим: если предопределено столкновение разума и безумия, человечности и бесчеловечности, то также предопределено и поражение порока, насилия, зла и торжество добра и гуманности.

Премьера «Безумной из Шайо» прошла с сенсационным успехом, вызвав восторженные отклики прессы.

В фильме — целое созвездие громких актерских имен: Катрин Хэпберн, Джульетта Мазина, Жанна Моро, Юл Бриннер и другие.



Создатель трех фильмов о Джеймсе Бонде — Теренс Янг (в его послужном списке — «Доктор Но», «Из России с любовью» и «Громовой шар»), расставшись с неутомимым «секретным агентом ее величества», работает, что называется, не покладая рук. В динамизме он не уступает своему знаменитому герою. Только пресса сообщила, что Янг снимает на Средиземном море картину «Праздничный поток» о семье, подвергшейся радиоактивному облучению в результате несчастного случая, как почитатели маэстро узнали о новом его опусе. Предполагается, что Янг будет режиссером первого в карьере японца Тосиро Мифунэ доподлинного вестерна. Картина расскажет о действительном событии — нападении банды грабителей на японского посла, везшего подарки императора американскому президенту в Вашингтон.

Сообщения эти особого шума не произвели и сенсации не вызвали. Зато весть о «смелом творческом замысле» трудолюбивого англичанина заставила буквально содрогнуться. Пресса сообщила, что в числе будущих творений Янга значится картина о Бенито Муссолини, и проект этот близок к осуществлению. Янг все подтвердил, сказав, что нашел массу неизвестных материа-

лов, проливающих новый свет на черты характера этого «государственного деятеля», казненного восставшим против фашизма народом. По словам Янга, из собранных им материалов явствует, что до «известного времени дуче управлял мудро, пока не попал под влияние безумца Гитлера», и что Муссолини был человек «страстный и сентиментальный». Немаловажным для разработки подобной концепции является факт, что материал Янг собирал в обществе Мириам Петаччи, родной сестры любовницы Муссолини — Клары Петаччи, расстрелянной партизанами вместе с дуче. Не удивительно, что подобная концепция сразу же получила одобрение семейства Петаччи, ранее грозившего судебным процессом любому режиссеру, собиравшемуся взяться за эту тему.

Болгария

Статья А. Александрова, опубликованная в журнале «Киноизкуство», посвященная вопросам кинопроката, насыщена цифровыми данными, в ней как бы подводится баланс деятельности органов болгарской кинофикации за двадцать пять лет послевоенного развития. И хотя в большинстве случаев автор ограничивается перечислением фактов, из этих фактов явственно вырисовывается движение к тому, что можно было бы назвать оптимальной моделью кинорепертуара в социалистическом государстве. Необходимым компонентом этой модели являются отечественные фильмы, и статья свидетельствует, что их удельный вес в репертуаре неуклонно возрастает. Если до 1944 года картины болгарского производства составляли только 0,03 процента от общего числа демонстрируемых фильмов, то постепенно их количество возросло до 4,5 процента. Может показаться, что эта цифра недостаточно высока, но даже в Европе 11 стран не могут похвастаться и такой долей национальных фильмов в репертуаре, а на других континентах число таких стран достигает шестидесяти.

Необходимой чертой этой модели является преобладающее участие в репертуаре фильмов прогрессивных, гуманистических по своей направленности, проникнутых передовыми, социалистическими идеями. Эта тенденция иллюстрируется следующими данными статьи: за 25 послевоенных лет на болгарских экранах демонстрировались 3177 полнометражных фильмов. Из них — 2179 картин из социалистических стран, то есть они составляли 70 процентов кинорепертуара. В это число входит и 971 советский фильм, что дает право автору статьи заявить: «В этом отношении... мы являемся носителями мирового рекорда, если позволительно воспользоваться подобной терминологией». Из других социалистических стран за это время ввезено 1078 картин (34 процента) и 130 было болгарских. Таким образом, даже не учитывая СССР и Болгарию, социалистические страны на болгарском экране представлены шире, чем весь капиталистический мир в целом (31 процент). Чтобы предпочтение, оказываемое фильмам из социалистических стран, стало более наглядным, отметим следующее: в число кинематографий, занимающих первые десять мест в болгарском прокате по количеству показанных картин, кроме СССР и Болгарии, входят — чехословацкая (280 фильмов), ГДР (210), венгерская (174), польская (121), румынская (89), и занимают они соответственно 2-е, 5-е, 6-е, 9-е и 10-е места в этой обойме.

Это отнюдь не означает, что болгарский кинорепертуар «географически» ограничен. Импортные организации стремятся дать болгарскому зрителю как можно более широкую и исчерпывающую картину мирового кинематографа. За 25 лет в Болгарии показаны фильмы из 36 стран. По данным же ЮНЕСКО (1964 год), в мире насчитывается 46 «кинематографических держав», отсюда следует, что в болгарских кинотеатрах демонстрировались картины, выбранные из трех четвертей мировой продукции. Автор статьи пишет: «Этот факт чрезвычайно значителен, если принять во внимание, что в большинстве стран земного шара, особенно в небольших, какова и наша, репертуар комплектуется слишком односторонне. Монопольное положение в нем занимают 5—6 развитых кинематографий, среди которых господствует американская, поставляя от 50 до 90 процентов всего репертуара. Фактически... в Болгарии не демонстрировались только картины из некоторых отдаленных маленьких стран с ограниченной продукцией».



Режиссер Выло Радев, получивший признание благодаря своим фильмам «Похититель персиков», «Самая длинная ночь» и «Царь и генерал», работает над экранизацией популярной в Болгарии автобиографической книги Митки Грыбчевой «Во имя народа». Фильм воспроизведет лишь отдельные, сохранившие современное звучание сюжетные линии книги. Тот факт, что Радев сам написал сценарий, свидетельствует, по мнению прессы, о его стремлении выработать собственный взгляд на исторический материал. Об этом говорит и новое название — «Черные ангелы».

Фильм расскажет трагическую историю террористической группы, созданной шестью девушками и юношами в годы борьбы с фашизмом. Каждый член организации добровольно берет обязательство убить хотя бы одного врага и выполняет клятву. Однако фильм ставит



«Черные ангелы»

под сомнение действенность героизма одиночек-террористов, не способных радикально изменить социальную действительность.

В ролях «черных ангелов» выступают шесть молодых актеров; трое из них еще учатся в Высшем институте театрального искусства; образ Пантера, вожака группы, создаст актер Стефан Данаилов. Катину, прообразом которой была сама М. Грыбчева, участница Сопротивления, сыграет Доротея Тончева («Шибил», «Белая комната»).

Дания

Молодой режиссер (он же автор сценария) Енс Равн поставил фильм «Человек, который выдумывал вещи» по роману Вальдемара Хольста о «сверхчеловеке» Штейнмеце, обладавшем способностью материализовать мыслимые предметы. Герой «реального» плана картины, нейрохирург Макс Хольст, к которому сверхчеловек обращается с просьбой сделать ему операцию на мозге (дабы способность эта поднялась до материализации предметов одушевленных), отвечает отказом, о котором ему приходится сожалеть. Ибо Штейнмец усилием мысли и воли создает его двойника, который вскоре замещает настоящего Хольста на его работе, у друзей и даже у возлюбленной.

Двойник делает Штейнмецу требуемую операцию, но неудачно, и со смертью своего творца исчезает сам. Теперь Хольст может вернуть потерянное, лишь подражая манере, одежде, привычкам двойника, короче, ценой отказа от собственной личности. Кинокритик Нильс Енсен пишет о картине в журнале «Косморама»: «Штейнмец — похожий на неандертальца гибрид гориллы и робота, чья способность выдумывать при неспособности чувствовать имеет нечто родственное с чертами современной (читай — буржуазной) науки. Это «нечто» может вернуть нас назад, к неандертальцам». Менее снисходительными были зарубежные критики, в частности, обозреватель «Кайе дю синема» Паскаль Бонитцер, нашедший в сценарии фильма отзвуки Сьодмака и Вине («Кабинет д-ра Калигари»), а в режиссерском решении — метафизическую инфантильность и «манию величия».

Куба

В конце августа этого года в Лондоне прошел фестиваль кубинских фильмов. Впервые в истории Кубинского института искусств и кинопромышленности его работа была так широко представлена в Западной Европе. Недаром это событие было расценено в буржуазной прессе как еще один «прорыв культурной блокады вокруг Карибского острова». На фестивале демонстрировались девять художественных фильмов: «Смерть бюрократа», «Приключения Хуана Кинкина», «Мануэла», премированные на различных фестивалях картины «Лусия», «Мачете вступает в бой», «Воспоминания об отсталости» и другие, а также пятнадцать документальных и хроникальных фильмов, среди которых наибольшей популярностью пользовались выпуски кинохроники, снятые документалистом Сантьяго Альваресом. Фестиваль прошел с большим успехом и, по свидетель-

ству одного из его устроителей, английского поэта Эндрю Салкея, это объясняется тем, что «кубинские режиссеры работают в атмосфере молодой социалистической революции», что они «выбросили за борт тонны ненужного балласта, который вынуждена терпеть коммерческая кинопромышленность», что они вышли из-под власти «деспотичного продюсера», сбросили ярмо «посредника при прокате», освободились от «системы звезд».

Польша

Польская пресса регулярно публикует цифры и факты, характеризующие положение дел в кинопроизводстве и прокате. Вот некоторые из них.

С 1947 по 1968 год в Польше сделано 311 художественных фильмов. В 1963—1966 годах снималось по 28 фильмов в год, в 1967—1968 годах — по 20. Польские фильмы принесли государству за 1967—1968 годы 50 млн. злотых дохода и прошли по экранам 84 стран мира. За это время Польша участвовала в 50 европейских, 10 латиноамериканских, 6 азиатских и 4 африканских кинофестивалях.

В 1945 году в Польше было 409 кинотеатров, в 1967 — 3731 и в 1968 — 3523. Сегодня в Польше приходится примерно 20 посадочных мест на 1000 зрителей. Рекорд посещаемости установлен в 1957 году — 231 млн. зрителей. С тех пор — в первую очередь, из-за конкуренции телевидения, как полагает журнал «Экран», число зрителей постепенно снижалось. Так, в 1968 году оно уменьшилось до 70 млн. человек.

На экраны страны ежегодно выпускается примерно 180 иностранных фильмов. Однако наибольшим успехом пользовались фильмы отечественного производства: «Крестоносцы»— 22 млн. зрителей и «Запрещенные песенки» — 13,5 млн.

●

На экраны польских кинотеатров вышел новый фильм Александра Стибора-Рыльского «Соседи». Премьера его состоялась в то время, когда вся пресса была полна статей, напоминающих народу о тридцатилетней годовщине со дня начала второй мировой войны. Эта атмосфера продиктовала отношение критики к картине. Оно было пристальным и даже пристрастным — в кадрах картины оживал эпизод первых дней войны, так называемые быдгощские события, произошедшие в сентябре 1939 года.

Западногерманская печать до сих пор возвращается к этим событиям, используя их для «доказательства» мифа о национальной нетерпимости поляков. Реваншистские газеты и журналы умалчивают только о незначительных — по их мнению — деталях: о том, что быдгощские события планировались в руководстве СС и СА, что готовились они адъютантом Гиммлера Рудольфом фон Альвенслебеном, что практическую их режиссуру осуществлял местный нацист Геро фон Герсдорф.

До войны среди 143 000 жителей Быдгощи было 9 000 немцев, Быдгощ находилась в 80 километрах от польско-германской границы. После начала войны с отходящим от границы гражданским населением в город просочилось множество гитлеровских диверсантов, с обозами беженцев в Быдгощ прибыли повозки и грузовики с оружием и боеприпасами. Утром 3 сентября 1939 года с колокольни евангелической кирхи, стоящей в центре Быдгощи, по отступающим польским частям был открыт огонь. Перестрелка завязалась и в других районах города. Кроме армии и полиции, в подавлении диверсии приняло участие гражданское население. Вооруженные стычки продолжались несколько часов. В столкновениях погибло около ста диверсантов. Большинство задержанных было отпущено. Ведомство Геббельса поспешило оповестить мир о зверствах поляков. Ровно через неделю



«Соседи»

занявшими город гитлеровскими войсками было расстреляно 554 человека, 2740 арестовано. Всего за время войны погибло 36 350 человек — примерно каждый четвертый житель Быдгощи.

Обращение к подобной теме налагало повышенные обязательства на режиссера. С точки зрения этих обязательств, фильм не удовлетворил польскую критику. Она упрекает авторов картины в стилистическом эклектизме. Из трех возможных концепций — документальной реконструкции, публицистической инвективы, обличающей фашизм, и эпического повествования о конфликте — Стибор-Рыльский не остался верен до конца ни одной, попытавшись совместить все три. Поэтому рецензент журнала «Фильм» пишет: «Соседи» состоят как бы из трех картин: все вместе они производят впечатление чрезмерности, каждая из них отдельно оставляет чувство неудовлетворенности».

США

Американский режиссер Джон Борман закончил свой новый фильм «Дуэль на Тихом океане».

Превратности войны забросили двух врагов, американца и японца, на безлюдный остров. Испытывая взаимную ненависть, герои фильма обкрадывают, непрестанно выслеживают и преследуют друг друга. Затем они временно прекращают распри, наступает нечто вроде перемирия, во время которого каждый пытается сохранить собственное достоинство. И наконец они приходят к выводу, что общими усилиями можно построить плот. К тому моменту, когда герои удачно высаживаются на оставленную военную базу, они становятся почти друзьями. Но языковый барьер приводит к фатальному недоразумению. С вещевыми мешками за спиной, с упрямыми лицами они расходятся в разные стороны, опять готовые к тому, чтобы возобновить бессмысленную борьбу человека против человека.

Главные роли исполняют знаменитый японский актер Тосиро Мифунэ и американский актер Ли Марвин.

●

Нью-Йорк, бывший центром и «колыбелью» американской кинематографии в начале века, постепенно возвращает утраченные позиции. Уже в 1968 году там было снято 52 фильма (из общего числа 230 американских картин). Ежегодно растет объем вложений в нью-йоркское кинопроизводство, в то время как Голливуд, хотя и сохранивший господство на кинорынке США, в течение уже многих лет остерегается расширять свою производственную базу.



Голливудская экспансия на кинорынках капиталистических стран принимает новые формы — захватываются кинотеатры и прокат путем скупки, картельных соглашений и т. п. Генеральный директор и президент компании «20-й век — Фокс» Даррил Занук заявил в этой связи: «Мы продолжаем расширять сеть наших кинотеатров и в настоящее время ведем переговоры о такого рода капиталовложениях в других странах. Этот план разработан для того, чтобы получать прибыль от наших фильмов».

«Чтобы получать прибыль...» — сказано достаточно откровенно. Однако сказана далеко не вся правда: помимо коммерческих целей этой экспансией преследуются и столь же откровенные цели идеологического проникновения, цели пропаганды пресловутого «американского образа жизни». Результаты этой экспансии достаточно красноречивы. Например, в Голландии из 411 зарубежных фильмов, прокатывавшихся в прошлом году в стране, 131 картина была



«Дуэль на Тихом океане»

«Полуночный ковбой»



американской; в Португалии соответственно из 341 — 143, в Японии из 244 — 120.

●

Восторженно принят критикой фильм «Полуночный ковбой», экранизация широко известного в Америке романа Джеймса Лео Харлифи. «Редко можно встретить такое блестящее сочетание режиссерского, операторского и актерского мастерства», «Фильм прекрасно поставлен, превосходно снят, актерам великолепно удалось передать остроту ситуаций», «Полуночный ковбой» можно смело поставить в один ряд с такими произведениями киноискусства, как «Гражданин Кейн» — вот некоторые из откликов рецензентов.

Проза Харлифи считается необычайно трудной для экранизации. Воссоздавая гнетущую атмосферу большого капиталистического города, автор сосредоточивает внимание на судьбах простых людей, затерявшихся в джунглях Манхэттена, людей бесхитростных, обыкновенных, входящих в конфликт с окружающей их обстановкой духовного омертвления. Тема романа — нормальный, обыкновенный человек в «безумном, безумном, безумном мире», и, как утверждает критика, режиссеру Джону Шлезингеру с блеском удалось нарисовать беспощадную картину этого мира.

Отмечается тонкая наблюдательность Шлезингера, точность и удивительное чувство такта в изображении отношений между людьми, живущими в этом мире безумия, его чуть грустноватая ирония по поводу незадачливости главного героя фильма Джона Бака, наивного и добродушного техасского парня, волей судьбы оказавшегося среди небоскребов Нью-Йорка. Шлезингер не скрывает своего сочувствия Джону Баку, и в то же время в его ленте нет и следа сентиментальности. Высоко оценивают рецензенты и динамичный, ритмически насыщенный монтаж фильма.

Премьера «Полуночного ковбоя» ознаменовалась рождением новой звезды американского кинематографа — Джона Войта, исполнителя роли Джона Бака. Джон Войт — актер театральный, вот уже десять лет его имя не сходит с афиш Бродвея, но только дебют в кино принес ему настоящую славу: его называют теперь актером номер один этого года. Сейчас Войт заканчивает свою вторую работу в кинематографе — в фильме режиссера Майка Николса под названием «Кэтч 22», повествующем о событиях второй мировой войны, он играет роль молодого американского летчика.

●

Выход на экраны фильма «Легкий всадник», удостоенного премии Каннского фестиваля, считается одним из самых значительных событий американского кинематографа за последнее время. Фильм трактуется рецензентами, как новое слово в освещении модной темы — темы обиженного и непонятого молодого поколения. С этим категорически не согласен критик Эндрю Саррис, выступивший в газете «Виллидж Войс» со статьей «От мыльной оперы к опере наркотической». По его мнению, в «Легком всаднике», как и во всех коммерческих фильмах о молодежи, используются психологические и тематические шаблоны и трафареты старого коммерческого кинематографа, известные под названиями «мыльная опера», или «фильмы для женщин». Оба этих термина употребляются в критике синонимично и часто заменяют друг друга, хотя и обозначают разные вещи. «Фильмы для женщин» — это, как правило, сентиментальные короткометражки анекдотического содержания. «Мыльная опера» — это радио- и телепостановки с бесчисленным количеством серий. Но, как отмечает Саррис, между теми и другими существует определенная общность в тематике и разрешении психологических проблем, то есть содержание всех этих картин сводится к «трагедии» облаченной в меха и бриллианты скучающей жены, не понятой своим погрязшим в делах мужем-бизнесменом. Взывая к чувствительности и эмоциям, эти фильмы в своем большинстве рассчитаны на определенную аудиторию, на обывательский вкус. Саррис пишет: «В фильмах о молодом поколении наблюдаются те же самые психологические и тематические трафареты. Разница только в том, что на смену обиженной и непонятой мужем жене приходит обиженный и непонятый взрос-

лыми молодой человек, который протестует против окружающей его действительности, и этот протест выражается в злоупотреблении спиртными напитками, наркотиками, в распущенности и разнузданности. Иными словами, на смену «опере мыльной» приходит «опера наркотическая». Один шаблон заменяется другим».

●

Стэнли Кубрик планирует в сентябре этого года начать съемки своего нового цветного фильма «Наполеон» на киностудии «Юнайтед артистс». В новой картине Кубрик — и сценарист, и режиссер, и продюсер.

●

Стэнли Креймер на киностудии «Коламбиа Пикчерс» начал съемки музыкального фильма «Сирано де Бержерак». Последний фильм, снятый Креймером на этой студии, был «Угадай, кто придет к нам на обед».

Тунис

Статья в бюллетене Межарабского киноцентра отмечает значительное оживление кинопроизводства в Тунисе. Несомненным успехом этой молодой кинематографии автор статьи считает выпуск в течение 1967—1968 годов трех полнометражных фильмов.

Наметившиеся прежде темпы в 1969 году не снизились — на экранах появились еще две новые полнометражные картины. Любопытно, что оба произведения чрезвычайно различаются по своим творческим концепциям.

Такая амплитуда поисков свидетельствует о стремлении тунисских режиссеров к самобытности отечественного кинематографа. Первая из названных выше картин — «Когда восходит солнце» — повествует о жизни городской семьи и поставлена молодым режиссером Ахмедом Хешином, в прошлом занимавшимся кинолюбительством и дважды удостоенным наград на фестивалях любительского кино в Келибии. Свою — по определению бюллетеня — «социальную драму» Хешин создавал в сотрудничестве со съемочной группой, целиком состоящей из молодежи. Съемки проводились исключительно в естественных декорациях, а все роли в картине исполняли непрофессиональные актеры. Вторая картина носит название «Ом Аббас» и является экранизацией широко известной в Тунисе театральной пьесы. Главную роль в картине сыграла популярная актриса Зохра Файзи, с успехом воплотившая уже этот образ на сцене.

Турция

Весной этого года в турецком городе Адане решено созвать первый съезд кинематографистов Турции. Среди вопросов, намеченных для разбора на съезде,— анализ пути, пройденного турецким кино с его зарождения до наших дней, связи турецкой кинематографии с кинематографиями других стран, развитие турецкого кино после образования в стране республики.

●

Летом прошлого года в турецком городе Анталья прошел очередной традиционный фестиваль турецких фильмов. К сожалению, как и на прошлых фестивалях, жюри фестиваля вновь было поставлено в довольно затруднительное положение. Большинство представленных лент находилось на явно низком художественном уровне, и в итоге золотая медаль вообще не была присуждена, а серебряной медали удостоен фильм «Дорога в 1000 лет».

Лучшей исполнительницей женской роли признана Хюлья Кочау, приз за лучшую мужскую роль получил Гюнейт Аркын.

Франция

Написанный более ста лет назад роман «Мой дядя Бенжамен» французского писателя, памфлетиста и философа Клода Тилье, привлекал современников любовью к жизни, свободе и сочным народным юмором. Теперь персонажи романа обрели свое второе рождение на экране. Почти одновременно обратились к этому произведению советский режиссер Георгий Данелия и французский режиссер Эдуард Молинаро, известный советскому зрителю по фильму «Оскар».

«Удивительное жизнелюбие, стремление к свободе, народный юмор — вот то, что привлекало меня в романе,—говорит Эдуард Молинаро.— В своем фильме я старался сохранить этот дух, очень тщательно относясь к сюжету; пытался передать и жизнелюбие, и некоторое бахвальство, человечность персонажей. Я добавил к роману очень немногое, целью моей было бережное сохранение основных событий книги».

Характерно, что и советский и французский режиссеры пригласили на главную роль — неунывающего весельчака, врача Бенжамена профессиональных эстрадных актеров.

В роли Бенжамена Глонти в грузинском фильме «Не горюй!» дебютировал молодой артист эстрадного ансамбля «Орэро», певец и музыкант Вахтанг Кикабидзе. А роль Бенжамена Ратери во французском варианте фильма оказалась четвертой на счету у одного из популярнейших шансонье Франции Жака Бреля. В 1967 году Жак Брель, на время прекратив эстрадные выступления, сыграл главную роль в фильме «Профессиональный риск» режиссера Андре Кайатта. Жаку Брелю настолько понравился роман Клода Тилье, что он пошутил: «Даже если б мне предложили в этой экранизации роль лошади, я все равно бы согласился».

«Мой дядя Бенжамен»



●

Режиссер Жак Деми работает над своим новым фильмом. Это экранизация известной сказки Шарля Перро «Ослиная шкура». Режиссер любит работать с одними и теми же актерами. Так, в фильме зрители увидят популярную французскую актрису Катрин Денев. Именно она была исполнительницей главных ролей в предыдущих картинах Деми — «Шербурские зонтики» и «Девушки из Рошфора».

●

Автор картины «Америка глазами француза» Франсуа Рейшенбах снимает в Техасе новый фильм об американской полиции, а затем приступит к съемкам картины «Убийство». Это рассказ об одном молодом человеке, случайно совершившем преступление и преследуемом полицией. В главных ролях Натали Делон и Жан-Жак Форго.

Швейцария

По данным социологов, молодые люди составляют большинство кинозрителей Швейцарии. Треть всех кинозрителей — это молодежь в возрасте от 16 до 24 лет, три четверти — это люди от 16 до 34 лет. Мужчины ходят в кино 8 раз в год, женщины — 5. Люди старше 35 лет ходят в большинстве своем в кино «от случая к случаю». Цифры, полученные в Швейцарии, в одном не отличаются от данных из других стран Западной Европы — всюду подавляющее большинство кинозрителей — это молодежь до 30 лет.

Югославия

Режиссер Столе Янкович приступил к работе над картиной, которая носит название «Сорок первый». Югославский кинематографист расскажет о второй мировой войне, о трагическом для Югославии 1941 годе. В основу сюжета будущего произведения лег дневник Селимира Иовановича, героя народно-освободительной борьбы, секретаря окружного комитета СКОЮ — югославского комсомола, солдата, погибшего на боевом посту от руки бывшего товарища, переметнувшегося к четникам. В этом дневнике режиссера — по его словам — привлекает прежде всего то, что «записи Иовановича... проникнуты ожиданием нового мира».

Сотрудник журнала «Филмски свет», интервьюировавший Столе Янковича, прежде всего стремился выяснить, почему он, автор «Вишни на Ташмайдане», картины, посвященной современной молодежи, «вернулся» почти на тридцать лет назад. По мнению Янковича, между двумя темами — молодежной и военной — существует глубокая внутренняя связь: «Поколение современной молодежи верит в те же идеалы свободы, социальной правды и демократии, что и предыдущие поколения, которые своей борьбой и своими жертвами сокращали путь от действительности до идеала. Нынешнее поколение, может быть, завтра должно будет защищать завоеванные позиции или завоевывать все новые и новые».

Но есть еще одна причина, вызвавшая этот возврат и о ней подробно говорит режиссер: «...состояние в югославской кинематографии таково, что мне представляется необходимой реабилитация дней войны. Когда я говорю это, я имею в виду ряд новых фильмов, которые пресса называет «черной волной». Ведь каждый кинематографист, создавая картину о современности, утверждает и свои политические идеи. Иначе обстоит дело с авторами фильмов «черной волны». Их критика общества деструктивна, они не выдвигают никаких идейных ценностей. В лучшем случае их идеи нигилистичны. С другой стороны, они в своих произведениях политическую критику иллюстрируют судьбами людей неполноценных, болезненных, умственно отсталых, рассчиты-

вая на определенный эффект... Примеры? Я не хотел бы, чтобы мои слова понимались как политическая дискриминация по отношению к автору, но типичными для «черной волны» мне представляются картины Мичи Поповича «Человек из дубовой рощи» и «Удальцы»...».

●

На сараевской студии «Босна-фильм» создается фильм «Вальтер на защите Сараева». Картина расскажет о подвиге легендарного подпольщика Владимира Перича-Вальтера, героически погибшего накануне освобождения Сараева от фашистских оккупантов. Режиссер фильма — Хайрудин Крвавац, известный советским зрителям по картинам «Диверсанты» и «Мост». Сценаристы — Сава Предже и Моме Капора.

Япония

Газеты сообщают о выходе на экраны нового фильма об Окинаве, созданного «независимыми». Эта полнометражная полудокументальная картина поставлена режиссером Ёити Хигаси и должна ответить на вопросы, волнующие сейчас не только население Окинавы.

Фильм показывает остров и его жителей в самых разных аспектах, но все эти аспекты в той или иной степени связаны с войной. Картина говорит о ненависти к войне жителей Окинавы, о недовольстве политикой американских властей, о неспособности японского правительства решить проблему.

Этот фильм особенно злободневен сейчас, когда общенациональная кампания за возвращение Окинавы принимает все больший размах. И выпуск картины еще раз доказывает, что независимые кинематографисты продолжают стоять на передовой в борьбе за мир и национальную независимость.

●

Хироси Тесигахара ставит для ЭКСПО-70 фильм, который будет демонстрироваться на расположенных полукругом трех грандиозных экранах. Он называется «240 часов в сутки», и сюжет его таков: врач изобретает лекарство, которое увеличивает в десять раз скорость движения любого живого существа. Применение лекарства приводит к страшным результатам, и врач, отчаявшись, выбрасывается из окна. Но его ассистентка, успев принять чудодейственное лекарство, прыгает ему вслед и спасает его.

Тесигахара стремится передать движение, не показывая на экране автомобили и другие транспортные средства, приводимые в действие моторами. И связано это с тем, что экран для демонстрации фильма будет возведен в павильоне Всеяпонской ассоциации автопромышленности: там нельзя будет показывать автомобили конкурирующих между собой фирм — членов ассоциации.

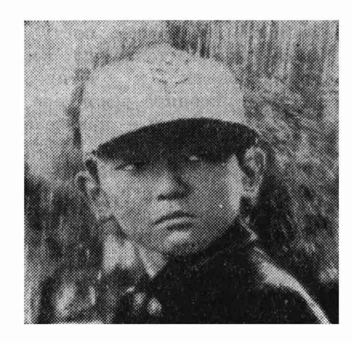
●

Одобрительными рецензиями откликнулись газеты на выход нового фильма режиссера Нагисы Осима «Мальчик». В нем рассказана история семьи, колесящей по дорогам Японии. Отец провоцирует аварии и, шантажируя водителей, получает средства к существованию. Его сын никогда не имел дома, никогда не учился в школе, у него не было друзей. Ему хочется бежать от родителей, от постоянной лжи, но ему некуда идти.

●

Как сообщает пресса, Куросава, который до сих пор не разрешал демонстрировать свои картины по телевидению, считая, что таким образом искажается сущность фильма, созданного для кино, наконец разрешил показать шесть своих ранних картин. Куросава заявил, что сделать это его заставила «необходимость содействовать возрождению японского кино, ныне наводненного эротическими фильмами».

Об этой опасности говорилось на совместной пресс-конференции четырех виднейших японских режиссеров — Куросавы, Киноситы, Итикавы и Кобаяси. От имени присутствующих выступил Куросава, сказав, что «поток эротики на японском экране — это угрожающий симптом. Мы хотим нормализовать японское кино, хотим воспитать молодых режиссеров ради будущего нашего кинематографа».



«Мальчик»

Сценарий

Сулико Жгенти

Думы матери



Обычно женщины не любят говорить о своих годах, но мне уже столько лет, что скрывать дальше ни к чему. Словом, в январе этого года мне стукнуло восемьдесят три. Да, это, действительно, немало... В дни моей молодости, если при мне заходил разговор о человеке, которому за восемьдесят, мне казалось, что он одной ногой в могиле. Я никак не привыкну к своей старости. Ребенок и не мыслит себя иначе как ребенком, а привыкать к старости надо долго, слишком долго. Я до сих пор ощущаю себя той же непоседливой, неугомонной женщиной, какой была всю жизнь, — за все я должна браться сама. Говорят, если земля остановится на секунду — наступит конец света. И не раз думалось мне: хорошо, что эта благословенная Земля сама вертится, иначе у меня одной заботой стало бы больше: пришлось бы подталкивать и ее.

Когда я первый раз почувствовала слабость в ногах, когда стала беспокоить меня ломота в суставах и в пояснице, когда вкралась дряблость в мышцы, тогда, должно быть, и началась моя старость. Но все это я проглядела, занятая нескончаемой работой.

Молодые видят меня старой, и им кажется, что я всегда была старухой, будто старики так и родятся стариками. Наверное, я и сама так думала в молодости. Из прошлого многое я позабыла, но многое помню хорошо. В старости лучше вспоминается то, что было давно...

...Помню, как однажды много лет назад я сбегала по тропинке к роднику с большим глиняным кувшином в руке, а песня лилась у меня из груди. С чего бы мне было петь?.. Наша семья была самая бедная в деревне и никогда не могла дотянуть осеннего урожая до следующей осени. Но что все это значит в шестнадцать лет, когда песня сама собой звенит и, как птица, летит, рвется из горла, и, кажется, весь мир принадлежит одной тебе?..

...Кувшин я подставила под струю родника, а сама, утомленная работой и хлопотами по хозяйству, растянулась на лужайке. Родник наш был у дороги, что вилась вдоль подножия холма. До середины склона по косогору лепились редкие крытые соломой крестьянские дома, а по другую сторону расстилалась долина, до краев залитая сверкающим солнцем. Я, лежа в траве, смотрю на божий мир, погруженный в золотистое марево, шум воды убаюкивает меня, и веки невольно смежаются. Вдруг на мое лицо падает тень. Я сразу открываю глаза. Передо мной стоит Ясон, соседский парень, и глуповато улыбается. Он в широкополой соломенной шляпе, босой, брюки закатаны по колено. На плече у него мотыга, в руке пучок полевых цветов.

— На, Эсма, возьми! — протягивает он мне цветы.

Я вскочила, одернула платье, пригладила волосы.

— Нужны мне твои цветы, — зло процедила я. — Вон сколько их на лугу, захочу сама нарву!

— Бессердечная ты, — тихо говорит он.

Вижу — испортила настроение парню, улыбка сошла с его лица. Пучок цветов он сжимает в руке, не знает, куда их деть. Я смотрю на него, и так жалко мне стало его. А у самой сердце от радости готово выпрыгнуть из груди. Нет большего счастья для девушки, чем знать, что она любима.

— Ладно уж, не стану тебя обижать, — говорю я и протягиваю руку за цветами. Вдруг Ясон вскрикивает и подскакивает на месте, как ужаленный.

— Скажите, какой прыткий! — сердито шамкает моя бабка, всегда незаметно следившая за мной. В руке у нее толстый пук крапивы, которым она хлещет Ясона по голым ногам.

— Бабушка Елизавета, что вы, чем не угодил? — бормочет обиженно Ясон, ладонью потирая крапивные ожоги.

— Отстанешь ли ты от этой девки, поганец этакий!

Вдруг она поворачивается ко мне:

— А ну, марш домой!

Я вскидываю тяжелый кувшин на плечи и, понурив голову, бреду вверх по тропинке.

— Не отстану я от нее, бабушка, и не подумаю отставать, — доносится до меня озорной крик Ясона, — лучше не жгите меня крапивой, стыдно будет, когда зятем вашим стану!

— У-у, охальник! — вопит бабушка на всю деревню. — Кто за тебя, черта чумазого, такую отдаст!

Вся деревня высыпала на проселок — рады потешиться.

— Лучше ей вековухой остаться, чем за тебя идти, — продолжает бабка, не стесняясь срамить меня на весь мир.

— Как же, ждите, князь Гуриели сватов зашлет, — не остается в долгу разгоряченный Ясон. — Держите собак на привязи, сватов бы не загрызли...

Ясон бежит впереди и цветы сыплются у него из рук. А я бреду следом по усыпанной цветами тропинке и сгораю от стыда...

— Беги! Идет!.. — кричат хором мальчишки со всех дворов, карабкаясь на плетни, ограды и загородки, чтобы лучше видеть эту потеху.

Из-за угла выходит отец Ясона — он полол кукурузу за домом. Я слышу, как он орет:

— Ты что это, пащенок, гоняешься за девчонкой! Я тебе покажу!

Вот тут-то Ясон сдал и бросился наутек.

— У-у... Жених! Удирает!.. — загалдели разом ожившие плетни и ограды.

...Не могу сказать вам, сколько это длилось — пока мы шли от родника к дому. В моей же памяти этот случай сохранился как долгий путь — путь всей моей жизни.

Шли годы, о которых моя память не сохранила ничего примечательного. Сколько раз я подымалась той же тропинкой. Сначала шла легко, гордо выпрямившись, со временем становилось труднее — вероятно, силы стали убывать. Тяжесть большого глиняного кувшина постепенно гнула меня, сгибала в пояснице.

Сколько воды утекло за эти годы из нашего родника! Кувшины всего мира можно бы наполнить ею до краев. За это время я родила пятерых детей — четырех сыновей и одну дочь. Всегда у меня было забот и дел невпроворот, но главной моей заботой всегда были мои дети и нескончаемые думы о них, об их судьбе. Мой рассказ об этом не праздная болтовня и не только воспоминания. Я хочу поведать вам ДУМЫ МАТЕРИ!

... Кончился подъем по тропинке, и я вошла во двор. От усталости я едва перевожу дыхание. Перед нашим домом на пеньке сидит Сипито с веревкой в руке. Сипито мой сосед, у нас с ним общая коза. Обычно он присылает своего сынишку, когда наступает его неделя, а сегодня пришел сам, чтобы забрать козу.

— Здравствуй, Сипито!

— Будь здорова, уважаемая Эсма! Сегодня суббота и вот... — объясняет он причину своего появления.

— Я сейчас... Только подою ее — и забирай.

У очага, разведенного прямо на глинобитном полу, поближе к огню спит в люльке Леван, мой младший сын, а качает люльку Эка, ей четыре года. На треногом низеньком стульчике сидит у огня Афрасион, мой старший сын четырнадцати лет, и мастерит лапти из сыромятной кожи.

— Не плакал? — спрашиваю про Левана.

— Нет, спит все время, — говорит Эка и ласкает спящего брата.

Сипито хозяйственно оглядывает нашу кухню, придирчиво всматривается во все углы, водит глазами по стрехам, перекладинам.

— Тебе что-нибудь нужно? — спрашиваю я.

— Нет, я просто так... Может, где надо поправить, починить, залатать. Не протекает ли? Мужика-то нет у вас теперь дома,— смущенно говорит он.

— Крыша протекла в одном месте,— вмешивается в разговор Афрасион.— Но мы с Гогия уже подправили ее — соломы охапку подкинули.

— Молодец, сынок,— хвалит его сосед.— Ты теперь первый помощник матери, отца-то дома нет.— Счастливая ты, соседушка, подрастают твои молодцы! Три сына...

— Четыре,— поправляет его Афрасион, указывая на Левана в люльке.

— А я? — обиженно тянет Эка.

— Ты, доченька, девочка,— Сипито гладит Эку по лохматой головке.— Был я давеча на мельнице, новостей наслышался. Большевики, говорят, уже в Тбилиси. Идут — и ничем их не сдержать.

— А что, — поинтересовалась я,— что они нам сулят, чего от нас хотят? Что говорит народ?

— А кто его знает. Пока что от нас они далеко, ничего толком не узнать и спросить не у кого. Придут, тогда и узнаем, — спокойно отвечает Сипито, дымя длинным чубуком и изредка тонкими струйками сплевывая в золу.

— Придут, говоришь? — всполошилась я. — А мой-то в Кутаиси, часть его там стоит.

— Ему-то что,— беззаботно улыбается Сипито,— он не в действующей...

— Как так не в действующей? Разве теперь есть бездействующая? — сердито перебиваю я соседа.

— Вот я и говорю — раз Ясон в действующей, конец значит большевикам,— шутит он и снова сплевывает в золу.

Разозлилась я было на его глупые шутки, да что поделаешь — гость он, вот я и смолчала. А потом поставила длинный низкий стол у огня и собрала на нем сыр, мчади* и кувшинчик вина.

* Мчади — кукурузная лепешка.

— Афрасион, ты попотчуй гостя, вина разлей по стаканам. Сипито, выпейте за мою семью стаканчик — другой.

— Что ты, зачем это?..— притворно отнекивается Сипито, а сам уже за обе щеки уплетает мчади с сыром.— За такую семью двумя стаканчиками не отделаешься,— как бы про себя, но так, чтобы мы слышали, говорит он.

Афрасион кончил зашивать лапоть, надел его на ножку Эке и степенно подсел к столу.

— Дядя Сипито,— по-взрослому говорит он,— первый стакан, по обычаю нашему, выпьем за хозяйку дома. За матушку мою!— подражает он отцу.

— За твое здоровье, мать, — говорит Сипито.

Тем временем я хватаю подойник и бегу к амбару на высоких сваях, где привязана наша коза. Она встречает меня веселым блеянием, рада мне.

Я подставляю подойник и принимаюсь за дело. Слышу шорох какой-то надо мной. Взглядываю вверх и вижу: сквозь щели на меня уставились чьи-то огромные глаза.

— Кто там? — испуганно вскрикнула я.

— Тсс!..— сердито зашипел наверху кто-то.— Падишах явился к тебе.

— Ясон?.. Вернулся?! — сдерживая прихлынувшую к сердцу радость, спрашиваю я и продолжаю доить козу, как ни в чем не бывало. — Надолго отпустили?

— Как же, отпустят они теперь...— шепчет Ясон.

И тут меня сразу осенило.

— Сбежал? — с ужасом шепчу я.

— А как же иначе?

— Мам, а мама! — зовет меня Гогия с заднего двора.

К тыну подошли Арчил с Гогия. Они с трудом удерживают на плечах длинный кругляк, стараются перетащить его через низкий лаз. Им это не дается, малы еще, силенок не хватает. Одному двенадцать, другому на два года меньше.

— Афрасион,— зову я,— подсоби ребятам. Надорвутся.

У порога появляется Афрасион, за ним плетется подвыпивший Сипито.

— Смотри, какое большое бревно притащили, точно муравьи,— говорит счастливый отец, глядя на них из своего укрытия.

Афрасион подбежал к ним, а Сипито, мурлыкая под нос, двинулся к нам.

— Не подпускай,— шепчет тревожно мой муж.

— Иду, Сипито, ты не беспокойся, я сейчас!— кричу я.

Сипито и слышать не хочет. Подходит, не спеша, накидывает козе на рога свою веревку, а мою снимает, наматывает на руки и вешает на гвоздь в столбе.

— Какие же мы бедные,— ворчит он,— полкозы на семью! Хоть бы по целой козе на каждую,— и тянет козу за собой. Коза упирается, я ее подталкиваю, чтобы Сипито убрался подальше от амбара. Я так рада, что он ничего не заметил.

Но вот он отошел шага два от амбара, повернулся ко мне и говорит:

— Ты женщина разумная, Эсма! Скажи своему дурню, чтобы сегодня у меня ночевал, могут наведаться к нему.

Я остолбенела от неожиданности.

— Ясон, ты слышал меня?— спросил он громко и, не дожидаясь ответа, не оглядываясь, двинулся к калитке.

— Чтоб тебя разорвало,— ворчит мой муж в амбаре.

Я нагнала Сипито за воротами.

— Не проговорись,— взмолилась я.

— Ты что, в уме! — возмутился он.

— Поклянись своими детьми,— настаивала я.

— Клянусь моими детьми! Не глядеть мне на божий свет! — заверяет меня Сипито.

Когда я вернулась, Ясон спустился по высокой лестнице, приставленной к амбару. Длинные полы шинели путались у него в ногах. В руке он держал ружье с примкнутым штыком.

— Подождал бы до вечера,— упрекнула я его за неосторожность.

— Что там ждать? Все равно Сипито разгласит на всю деревню. Лучше возьми эту штуку проклятущую.— Он протянул мне ружье.

Я взяла и прислонила его к свае.

...Ясон шагает к дому, путаясь в длинной шинели. Когда я поравнялась с ним, он скосил на меня глаза и внимательно оглядел.

— Огород перекопать успели,— сказал он одобрительно.

— Мальчишки помогли, одной бы не справиться.

— Недели через две можно и засеять.

Вдруг я вспомнила про ружье.

— Забрось его подальше, чтобы ребята не наткнулись.

Осторожно сняла я ружье с гвоздя и пристроила в виде перекладины поперек плетеного курятника — будто это насест для кур.

В ту ночь в нашем доме у очага было тесно от гостей. По милости Сипито вся деревня узнала, что Ясон вернулся. Соседи сменяли друг друга и о чем только ни толковали, что только ни обсуждали. А я металась по хозяйству, подавала, убирала.

Эка уснула на коленях у отца. Я хотела забрать ее, но отец не давал.

— Пусть у меня поспит.

Рядом с Ясоном примостился Сипито, а за ним Тархан, самый богатый из наших соседей. У него десять десятин земли на заливных лугах за Супсой-рекой и еще столько же под посевами на ближайших склонах. После Тархана — Давид, наш деревенский мельник, за ним дед Терапо, древний старик, тугой на ухо, и дальше Харлампий, бывший поповский батрак.

— И все же ты не прав, Ясон,— слышу я голос Тархана,— нельзя в такой час покидать правительство.

— Ишь ты какой,— вставляет свое слово мельник.— Какое правительство, когда нет ни закона, ни армии у него.

— Как же, день и ночь печется о нас правительство,— шамкает дед Терапо и хихикает, пока не захлебывается в кашле.

— А кто виноват, что нет армии?— возмущается Тархан.— Разве не такие, как ты? — обращается он к моему мужу.

— А как ты думаешь, Ясон,— интересуется Сипито,— что тебе будет, если попадешься?

— А ничего, всего лишь расстреляют.

— Как так?

— А так, поставят под дерево и десять человек солдат наведут на меня ружья и все разом выстрелят.

— Зачем же десять? — удивился поповский батрак.— Мало одного ружья?..

— Порядок такой,— поясняет муж.— Одного солдата расстреляли при мне у станции Ципы, молодой такой, лет двадцати, не больше. Я сам видел...

— Убивали человека,— возмутилась я,— а ты смотрел и не помешал!..

— Попробуй помешать — и меня заодно с ним тут бы и кокнули!

— О-о, что ты говоришь, Ясон?— потрясенная услышанным, я расплакалась.— Двадцати лет — и расстреляли!.. Как же теперь его несчастная мать?.. Родила, растила...— причитала я.

— Перестань реветь! — прикрикнул на меня Ясон.— Как бы тебе не пришлось меня оплакивать!..

— Ясон, выходит, ты теперь дезертир,— укоряюще произнес Тархан.

— Упаси бог,— вмешался дед Терапо,— дизентерия — это хуже горячки.

— Дед Терапо, сколько тебе годов-то? — с улыбкой спрашивает его Сипито, похлопывая по плечу. Терапо сердито оборачивается на него, убирает его руку со своего плеча, извлекает из кармана длиннющий чубук и, ласково поглядывая на пламенеющие угольки, говорит:

— Годов сто будет, да, сто!

— Дедушка Терапо, как я тебя знаю, тебе все время сто лет и никак не больше,— замечает мельник.

— Да, так и получается. До ста я считал, а потом и считать перестал. И смысла нет никакого считать после ста,— спокойно отвечает Терапо.

Все хохочут.

— А где теперь наше правительство пребывает? — обращается Тархан к Ясону.

— Вчера изволили отбыть из Кутаиси в Батуми поездом.

— А-а-а! — многозначительно тянет Тархан.— Заманить хотят врага поглубже и тут обрушиться на него со всех сторон. Там Самтредиа,— чертит он головешкой по золе,— а тут — Кутаиси... понятно!..

— Оно, конечно, по золе головешкой все начертишь,— смеется Сипито.

— Ты что думаешь, Грузию так легко к рукам прибрать,— ведет назидательную речь Тархан.— Франция, Англия и Германия уже нас признали, шутка сказать.

— А знаешь, на что это похоже?— перебивает его Ясон.— Несет тебя река, ты тонешь и кричишь: помогите, помогите, люди добрые,— а мы, соседи, стоим на берегу и кричим: признали тебя, друг, признали... Ты как думаешь, Тархан, утопающему легче от такой помощи...

К кухне с глинобитным полом мы пристроили комнатушку с дощатым полом и с одним окошечком.

Я осторожно укладываю Эку в постель. Керосиновой плошкой в руке нам светит Ясон. Он приподнял ее над головой, чтобы свет не бил в глаза спящим ребятам. Низко наклоняется над ними и внимательно и любовно всматривается в лицо каждого. Потом подходит к люльке, откидывает ситчик с лица маленького Левана и долго ласково разглядывает его.

— Дождусь ли я, когда и у него пушок над губой проклюнет? — говорит он с грустью и надеждой в голосе.

— Ты, Ясон, двужильный у меня, дотянешь, пока и дети его вырастут,— бойко говорю я из другого угла.

Ясон с трудом пробирается к своей постели среди спящих на полу ребят.

— Ступить негде,— ворчит он.

— И не знаю, как дальше будет,— подхватываю я,— маловата для нас теперь эта клетушка.

Ясон добирается до постели и опускается на нее.

Я сижу на своей по другую сторону горницы. Сидим и смотрим друг на друга.

— Худая ты стала,— говорит Ясон.— Трудно было одной?

Я молча качаю головой: нет, дескать, не трудно. Не люблю жаловаться.

А губы невольно шепчут: да, было трудновато.

Какое-то время мы оба молчим. Слышится сонное дыхание детей, где-то перекликаются петухи.

Вдруг во дворе зарычала собака, с лаем бросилась к калитке. Слышу, фыркают лошади и громко переговариваются незнакомые голоса. Я различаю голос Сипито. Он так орет, что за Супсой слышно.

— Если, господа, вам сам Ясон нужен, то его нет дома. Уж мне-то вы поверьте, уж я-то знал бы, вернулся он или нет. Как ушел в армию, домой не возвращался.

— Молчать, разбойник! Язык вырву! — кричит на него кто-то грубым, хриплым голосом.

Ясон, как ужаленный, вскочил с постели, заметался в клетушке, кидается в разные стороны, никак дверь в кухню не нащупает. И мне не легко, но я бодрюсь. Открываю ему дверь и, когда он бросается в нее, с деланой бодростью шепчу;

— Ты не бойся, Ясон, ты только не бойся!

В дверь забарабанили с такой силой, что я думала — потолок обвалится. Заплакал Леван в люльке, а за ним пустились в рев Эка с Арчилом. Я сдвинула задвижку в сторону. Дверь открылась.

— Где твой муж? — заорал на меня старшой охрипшим голосом. В руках у него револьвер. Рядом с ним двое вооруженных гвардейцев.

— Сами его в армию взяли, а теперь меня спрашиваете, где?— как ни в чем не бывало отвечаю я.

Он смерил меня насмешливым взглядом.

— Окружить дом!— рявкнул он.

Двое гвардейцев бросились выполнять приказ, двое остались с нами.

— Обыскать! — крикнул он. Один гвардеец, сняв ружье с плеча, двинулся прямо в горницу.

— Пожалуйста, и вы гостями будете,— попыталась я задобрить гвардейцев.— Сипито, веди гостей в дом. Попотчую, чем бог послал.

— Прошу, прошу,— засуетился Сипито,— за хорошую семью не жаль по стаканчику пропустить. Глядишь, в родстве с хозяйкой дома окажетесь.

— В дом предателя родины на хлеб-соль я не ходок,— резко отрезал старшой, кивая гвардейцу продолжать обыск.

Тот тщательно обшарил комнату, заглянул по углам, под кровати и развел руками перед старшим, дескать, ничего не нашел.

— Посмотри и тут, — приказал начальник.

У меня сердце зашло. Гвардеец посветил плошкой в дальний угол кухни, и я сразу поняла по его глазам, что он увидел Ясона.

В нижней рубахе, босой, жался в углу Ясон, остановившимися зрачками уставившись на гвардейца. Гвардеец какое-то время безмолвно глядел в угол, потом отступил назад в горницу и встретил мой умоляющий взгляд. По-видимому, он колебался.

Дети испуганно плакали. Может быть, гвардеец представил свою семью или вспомнил мать.

— Никого нет,— спокойным, слишком спокойным голосом доложил он начальнику.

Начальник спрятал в кобуру револьвер, злобно сплюнул и, не переставая грозиться, направился к воротам...

...А потом в деревне все изменилось.

Изменилась и наша семья. По-прежнему журчал родник. По-прежнему под горами цвел мир в солнечной позолоте. И мы по-прежнему жили в старом доме. Но жизнь все же стала иной...

...На дверях рядом с исполкомом надпись большими буквами: «Кружок по ликвидации неграмотности». В комнате за длинным столом сидит человек двадцать. Большинство только вернулось с кукурузных полей. Мотыги и лопаты сложены в углу комнаты. Самая молодая среди нас — наша учительница. У доски стоит Харлампий и с трудом выводит каракули.

— Ученье — свет, — по слогам диктует учительница.

Харлампий, не дописав фразы, вдруг как-то осекся, словно потерял всякую связь с тем, чем он был занят. Он одним глазом посмотрел на нас. Испарина выступила у него на лбу, он тяжело дышал, точно тащил на себе непомерную тяжесть. Кто из нас пособразительней, старается подсказать ему, какую букву писать. Показываем губами, знаками. А он совершенно растерянный с тоской смотрит в окно. И вдруг решительно бросает мел и обращается к учительнице:

— Пропал я!

— В чем дело? — удивляется наша учительница.

— Сдается мне, волов не привязал, они всю кукурузу потравят у меня! — хлопнул себя по лбу Харлампий и трусцой бросился вон из класса.

— А-а, — спохватился Давид, — двум волам голодным двух десятин и то мало!

— Давайте продолжать урок, — говорит учительница. — Кто хочет к доске? Тетя Эсма, может, вы?

Я выхожу к доске, беру мел.

— Ленин — вождь мирового пролетариата, — диктует мне учительница, и я старательно вывожу на доске буквы.

Из окна на стены падает косой луч солнца.

Над длинным столом склонились седеющие головы. Заскорузлые пальцы неловко выводят буквы...

...Запомнилась мне осень одна. Шла уборка урожая. Я, Арчил и Гогия снимали кукурузные початки и кидали их в большие плетеные корзины. Ясон с Афрасионом тащили их и ссыпали початки на арбу, у дороги. Осенние работы у нас не в счет. Правда, от них тоже устаешь, но усталость эта скорее похожа на послепраздничную утомленность, чем на изнурительный труд. С соседних участков доносятся песни, смех, веселая перекличка.

...Потом мы все вместе возвращаемся домой. Тяжело груженная кукурузой арба со скрипом ползет по залитой лунным светом дороге. Вечерний воздух пропитан запахами кукурузной шелухи, спелого винограда, осенних листьев. По пути то и дело встречаются арбы, груженные виноградом, кукурузой, тыквой, фасолью и всякими другими дарами богатого осеннего урожая. Со стороны Зегани доносится долгая песнь. Ее поет одинокий аробщик, погоняя волов.

Афрасион впереди ведет волов, Гогия и Арчил завалились на груженную початками арбу. По одну сторону арбы шагают Ясон с Давидом, по другую — я. Идем не спеша, и я рассказываю моим маленьким сказку:

— Царский дворец окружен оградой, такой высокой — даже рысь не перескочит. А за оградой башня взметнулась в поднебесье. На самой вершине башни висит золотая чаша, а в ней вода, похищенная из источника бедняков. Ветер колышет чашу, и в ней переливаются жемчужинами капли воды. Тут же поблизости возлежит Каджи*, сторожит золотую чашу с заветной водой. И не сходит он с места ни за едой, ни за питьем. Когда ему захочется пить и есть, проглотит он одну-единственную каплю воды из

* Каджи — злое рогатое чудовище — персонаж грузинских сказок.

чаши, и хватает этого ему ровно на год. Однако вода в чаше не убывает от этого. Пот и слезы бедняков со всего света, испаряясь, образуют облако. Раз в год то облако проносится над башней царского дворца и, превратившись в одну каплю, падает в золотую чашу... И стоит юноша Мзечубук и не знает, как ему быть... Стоит и думает... И смотрит на взметнувшуюся к поднебесью башню...

— Да ладно уж, поняли, что стоит он, а дальше что? — нетерпеливо перебивает меня Ясон.

Смотрю, те двое тоже уставились на меня. Не подозревала я, что и они меня слушают. Я растерялась:

— Поздно вам сказки-то слушать. Ребятам я рассказываю.

— Раз начала, досказывай до конца,— распорядился мой Ясон.

—... В это время летит орлица к Мзечубуку. «Мзечубук, Мзечубук. Послушай ты, что я тебе расскажу. Я та самая орлица, чьих птенцов ты подобрал, когда они выпали из гнезда, и бережно посадил обратно. Я прилетела, чтобы отплатить тебе добром за добро...»

Скрипит арба, тянется по освещенной месяцем дороге. На придорожных деревьях пересвистываются птицы. Одинокий аробщик гонит волов по верхней дороге и тянет свою песню.

— Когда я вырасту, непременно стану Мзечубуком,— восторженно выпалил Арчил.

Мы улыбнулись...

— Ну и дурак ты,— наставительно говорит Гогия.— Мзечубук бывает только в сказке. Вот когда я вырасту, непременно буду милиционером.

— Не смей так говорить при мне,— сердится Ясон.— Ты должен стать доктором...

— Хочу быть милиционером,— упрямится Гогия,— у меня будет ружье и впридачу револьвер.

— Да, сынок, да, миленький мой,— глажу я по голове полусонного мальчика.— Ты только человеком будь, а там выбирай ремесло какое тебе нравится, и бери себе...

— Нена*,— вдруг окликает меня Афрасион.— Сегодня у нас собрание было и...— медлит он,— меня приняли в комсомол.

Только и успел выговорить это Афрасион, как свист плети резанул слух.

— Ох, мама-а! — вскрикнул мальчик и побежал.

— Ать, паршивый мальчишка,— орет Ясон и гонится с плетью за сыном.— Слыхали, что посмел при мне сказать?..

— Не бей его,— повисла я у него на руке.

— Отпусти! — вырывается Ясон.

— Брось ты, Ясон,— вступился и Давид.

— Ты посмотри, что посмел... Станет постарше, не удержишь его...

— Опомнись, Ясон,— стала вразумлять я,— у детей своя дорога, ты поперек не становись, не мешай им!..

— Пошутил, должно, паренек! Мал еще! — на свой лад уговаривает моего мужа Давид.— Пошутил ты, сынок, не так ли? — кричит он Афрасиону вдогонку.

— Нет,— упрямится Афрасион,— не пошутил я. А потом и в партию пойду,— он идет стороной от нас.

— Чтоб ты провалился, болван,— бормочет Ясон, смягчившись, и безнадежно машет рукой.

Гогия и Арчил сидят перед домом во дворе, готовятся к урокам. Эка помогает готовить обед — толчет в ступе приправу из зелени. В конце двора копошатся индюки. А среди них шлепает по мокрой земле босоногий Леван.

Я принесла воду в большом глиняном кувшине. С горы идти было трудно, я запыхалась, едва перевожу дыхание.

— Фасоль готова. Может, мне приправить? — спрашивает Эка.

---

* Нена — ласкательно «мама» на гурийском диалекте.

— Дай отдышаться,— я устало опустилась на чурбан, расстегнула воротник, дышать стало легче.

Пока я сидела, Эка неотступно смотрела мне в глаза со страхом и сочувствием.

— Когда я вырасту, всегда сама буду носить тебе воду.

Котелок с фасолью я сдвинула в сторону, чтоб кипел медленно. Сняла глиняную раскаленную сковородку, опрокинутую на горящие уголья, и положила на нее тесто из кукурузной муки, прикрыла тесто листьями омелы и засыпала сверху горячими угольями.

С высокого дерева, по которому вьется виноград «изабелла», доносится голос Ясона. Он снимает с лозы засохшие стебли. По соседству Сипито чинит плетень. Между нашими дворами на узком проселке торчит большой камень и на нем сидит Тархан. Они с трудом слышат друг друга, но это не мешает им вести оживленную беседу. О чем они говорят? Разумеется, о политике. Стоит у нас в Гурии сойтись втроем, как затевается разговор о политике.

— Ленин-то, оказывается, стоит на своем: землю крестьянам, а заводы и фабрики рабочим,— сообщает с верхотуры дерева Ясон.

— Дай-то ему бог! — поддакивает Сипито.

— Хорошо, я согласен,— отзывается с проселка Тархан,— землю-то крестьянам, а урожай кому?

— Тархан, брось ты задавать эти вопросы, как меньшевик,— злится Сипито.

— Меньшевиком я никогда не был. Я был, если уж хочешь ты знать, только этим — федералистом...

— Разницы никакой, все одно — контра,— не спускает ему Сипито.

— Послушай, я в общем согласен с Лениным, но в некоторых вопросах с ним расхожусь. Если он хочет, пускай едет к нам, и я поспорю с ним на месте.

—Ха-ха-ха! —хохочет Сипито. —Сколько ни спорь, а сорок десятин тебе не оставят в личное пользование. Понял?

— Чтоб землей твой язык засыпало! — злится Тархан.

— Ясон,— зову я мужа.— Спускайся, обед остынет!

...Потом сидим мы все за столом. Ясон ведет речь о том, как в солдатах служил.

— Понимаешь, поднимали нас засветло, выстраивали в ряд частоколом, начальство расхаживает перед нами взад и вперед и как гаркнет: «Шаг вперед!» И топаем на месте, размахивая руками. Так и проходил день в шлепании по ровному месту. Наступает ночь, а ты ни разу мотыгой землю не ковырнул, за лозой не последил. Вот так и жили мы, столько мужиков, оторванные от дома, от земли.

— За вашу семью, за ваш очаг! — заводит Сипито и опрокидывает стакан вина.

— Эсма, выпила бы и ты хоть стаканчик,— просит меня Тархан.

— Нет, дорогой, я вина не пью,— отказываюсь я.

— И водки не пьешь? — спрашивает Сипито.

— С ума что ли спятил!

— Только кровь мою она пьет и больше ничего,— шутит Ясон.

— И я не буду пить, хватит,— заявил Сипито,— сегодня на занятие идти. Ты ведь тоже идешь? — обращается он ко мне.

— С делами покончу — ребятам на ночь ноги вымою, козу подою, а потом и приду.

— Что же ты дальше думаешь,— обращается насмешливо ко мне Ясон,— будешь в высшей школе продолжать?.. Или довольно уже, выучилась?

— Давай, Эсма, не отставай от жизни,— хихикнул Тархан.

— Будешь стараться, хорошо учиться, обнову тебе куплю,— не перестает насмехаться Ясон.

— Моя мама красиво пишет,— воскликнул вдруг Арчил.

Вошел Афрасион, поклонился гостям, снял с себя сумку с книжками и положил

на полку. После того как он вступил в комсомол, отец перестал с ним разговаривать. Поэтому он и обратился ко мне:

— Скажи ему, чтоб шел обедать.

— Подойди, сынок, пообедай с нами! — сказала я.

Афрасион кивнул головой в знак согласия, а сам отошел к стене.

— Ну как?— спросил Ясон.

— Да придет сейчас!

Афрасион встал на скамью и повесил на стену фотографию какого-то незнакомого нам человека. Мы все обернулись и уставились на карточку.

— Афрасион, сынок, кто же это? — спросил Сипито.

— Ленин, вот кто,— проговорил Афрасион.

Мы бросились к стене. Рядом с выцветшими, пожелтевшими от времени карточками женщин в старинных платьях, рядом с мужчинами в чохах появилась новая — карточка Ленина. На голове у него кепка, он держал руку в кармане и, слегка щурясь, смотрел на нас и улыбался.

— Добрые глаза у него,— сказала я.

— Дверь открой пошире,— попросил Ясон.

В распахнутые двери хлынул свет.

— Гм, будто он здешний, из наших,— сказал Сипито,— не из гурийцев ли он?

— Так мужик, видать, он хороший, братец ты мой,— проговорил довольным тоном Ясон.

Тархан сидел безмолвно, скреб свой подбородок, обросший реденькой бородкой, и смотрел в одну точку, на огонь в очаге. Потом медленно поднялся и вышел, не простившись ни с кем...

Пришла зима, снежная, холодная. Оделись в белое проселки, плетни, вся деревня.

Я сбрасывала снег с кровли, когда Ясон вошел в калитку. Он согнулся под тяжестью больших снопов соломы. И хотя стоял на самодельных плетеных лыжах, но все же проваливался в снег по колено.

— Спускайся сейчас же оттуда,— еще издали окликнул он меня,— не женское это дело!

Пока я слезала с кровли, он был уже в загоне и давал волам сено.

— Кушайте, мои хорошие, ешьте, сколько можете,— ласково приговаривал он.— Не бойтесь, станет труднее, своим куском поделюсь с вами, а голодными не оставлю.

Отряхнув снег у порога, я вошла в дом. Ребята сидели у огня, в теплой золе грели босые ноги.

— Была бы польза от снега, на мой двор ни единой снежинки не упало бы,— слышу, как ворчит Ясон за дверью.

Я подбавила в огонь дров и сняла глиняную сковородку с горячих углей.

— Афрасион не появлялся еще? — спрашивает с порога Ясон.

— Занят, вероятно, делами,— успокаиваю я его.— Он теперь секретарь ячейки...

— Ты почаще мне напоминай об этом! Да! Больно приятно мне слышать.

Я зажгла керосиновую плошку и поставила ее на чурку у очага. Ясон снял сапоги и протянул ноги к огню. Потом взглянул на ребят.

— Вы что смолкли?

— Боимся,— нерешительно сказала Эка.

— Дядя Сипито говорит, если снегопад затянется, все умрем с голоду,— пояснил Арчил.

Сердце у меня сжалось от этих слов.

— Нет, детуленьки, не дадим мы вам голодать. Дядя Сипито пошутил.

Ясон не мог сдержать смеха.

— И вы поверили дяде Сипито! Скажите на милость, как напугал малых ребят этот полоумный.

— Прикрой двери, ночь в хату глядит,— обратился он ко мне.

Я подошла к двери. Кто-то шел от калитки к нам. Я не могла опознать его в темноте.

— Кто там?

Ответа не последовало.

— Афрасион, это ты?

И на этот вопрос никто не отозвался. А когда шедший подошел поближе, я увидела — это и впрямь был Афрасион.

— Оглох, что ли?

Он молча поглядел на меня и прошел в дом.

— Бог мой, ноги-то на что похожи! Разуйся и садись у огня.

Но он не тронулся с места. Стоял у притворенной двери, нахохлившись, как воробей в стужу.

— Передай ему, поменьше бы мотался, лучше бы отцу по хозяйству подсобил,— принялся ворчать Ясон.

Я посмотрела на Афрасиона и сразу поняла, что с ним что-то неладное.

— Что с тобой, сынок? Не заболел ты?

Афрасион разомкнул смерзшиеся губы и чуть слышно промолвил:

— Умер Ленин!..

Сразу не смекнула я, что означают эти два слова, какой в них смысл.

Я взглянула на Ясона. Он застыл на месте.

В деревне ударили в колокол...

Я подхватила плошку и подошла к карточке на стене.

Ленин стоял, держа руку в кармане и, чуть прищурившись, смотрел на нас и улыбался нам доброй улыбкой, как бы утешая нас в горе.

Из соседней деревни до нас донесся звон колокола.

И за Супсой в деревнях и селах звонили колокола. Тревожно, скорбно.

Ясон подошел к Афрасиону, стал с ним рядом, ласково погладил его по плечу.

К горлу у меня подступил ком. Глаза горели, и я, отвернувшись, вышла вон.

Стала перед нашей избой, избой бедняков. Холод ветреной, снежной ночи пронизывал меня, и я плакала горько, в первый раз после моих детских лет...

Соседи двинулись со своих дворов. Кто с плошкой, кто с зажженной лучиной. Рассекая целинный снег, вся деревня шла торопливо на звон колокола.

Тишину зимней ночи — холодной и снежной — нарушал тревожный перезвон.

Нау-нау, нау, нау-у-у-у-у-у...— траурный звон заливал поднявшиеся на ноги деревни и села, гнущиеся под тяжестью снега леса, горы и долины, весь мир под белым покрывалом...

Той весной в нашей деревне произошли большие события. И не только в нашей деревне, а во всей Грузии.

...Был предрассветный час. Солнце еще не позолотило синеву, раскинувшуюся над вершинами Бахмаро. Даже тени не обозначились в низинах.

Ясон с Афрасионом возились у арбы, запряженной волами. Гогия таскал мотыги из дому и складывал их на арбу. Я хлопотала по хозяйству — собирала еду на целый день для мужа и сыновей, отправлявшихся на полевые работы. Арчил и Эка помогали, ежесекундно задавая мне вопросы:

— Мама, что надо сделать, чтобы солнце тебя не обогнало?

— Надо встретить его восход с умытым лицом,— объясняю я.

— А как быть, чтобы жаворонок не опередил?

— Надо успеть проглотить хоть один кусок до того, как он запоет в утренней синеве.

— А что будет, если с утра глянешь на утку непричесанным?

— О, изведет тебя головная боль.

Ясон и Афрасион справили арбу и тронулись. Скрипит арба.

— Арчил, ты скоро? — зовет Афрасион брата.

Арчил хватает продукты, завязанные в узелок, и бежит вдогонку.

Эка тоже несется к воротам, опережая арбу, и распахивает их.

Арба не успела еще выйти за ворота, как из-за реки донеслись частые выстрелы. Такую стрельбу в нашей деревне и не слышали ни разу.

— Ясон, что происходит? — кричу я мужу.

Но Ясон молчит, прислушивается к стрельбе.

— Свадьбу справляет кто-то,— неуверенно отзывается Афрасион.— Вероятно, дружки стараются.

Ясон махнул рукой и занес плеть над волами.

— Ох, ох-ох! Вот так свадьба,— сказал он весело.

— А нашу свадьбу разве назовешь свадьбой,— ворчу я.— Из дробовика и то не пальнули ни разу.

— Мой отец хотел пальнуть разочек, да соседи воспротивились,— весело говорит Ясон и шагает по проселку за скрипящей арбой.— Сдается, что в меня хотел стрельнуть, зачем такую, как ты, в жены взял,— шутит он.

Мальчишки трясутся на передке арбы и хохочут, лукаво поглядывая в мою сторону, а ну, как отвечу я на эти шутки отца.

— Ясон,— кричу я ему вдогонку,— расскажи лучше мальчикам, как моя бабушка стегала тебя крапивой по ногам и почему это она гналась за тобой.

Арба скрылась за поворотом. Мы с Экой прошли во двор, закрыли ворота и направились домой. Стрельба участилась. Соседи забеспокоились, стали перекликаться.

— Харлампий, слышишь, что происходит?

— Интересно, что это такое?

— Хо-хо, здорово грянули!

Я раскидываю для сушки стиранное белье по веткам деревьев, по плетню. Эка вывела проснувшегося Левана во двор, умывает его. Во дворе появился Сипито. Одной рукой он тащит упирающуюся козу за рога, другой придерживает мотыгу на плече.

— Доброе утро, соседушка!

— Доброе утро!

— Как думаешь, можно уходить на полевые работы в такой день,— спрашивает он, прислушиваясь к стрельбе.

— Это свадьба у кого-то,— стараюсь я успокоить Сипито.

— Разве бомбы рвутся на свадьбе, миленькая? — недоумевает Сипито и извлекает из кармана кисет с табаком...

Он свернул самокрутку, ударил кресалом о камень, запалил трут и прикурил.

— Как так бомбы? — ахнула я.

— А что ж это такое? Послушай — бух, бух,— это бомбы рвутся.

Но стрельба стала затихать и скоро совсем прекратилась.

— Хотел бы я знать, что происходит на свете,— озабоченно проговорил Сипито.

Кто-то перескочил через примятый тын. Всмотрелась, идет Маквала, дочь мельника Давида. От спешки запыхалась. Лицо пылает. Сердце екнуло у меня.

— Маквала, доченька, что случилось?

— Афрасиона арестовали... И дядю Раждена тоже, председателя нашего сельсовета... В церкви их заперли... Партийных и комсомольцев забирают и всех сажают в церковь... В деревне, за рекой, убили Илико Замукашвили, секретаря комсомола,— переводя дыхание, выпаливает Маквала.

От ужаса я застыла на месте.

— А-у! — вырвалось у Сипито,— сбросили, значит, большевиков!

Церковный двор полон народу. Под колоколами, что подвешены к вековому дубу, стоит группа вооруженных мужиков. Среди них я приметила Тархана. Подбоченясь, с прищуром в глазах, поглядывает он на соседей. На бугре стоит человек в бурке и что-то толкует собравшимся. По хриплому, басовитому голосу я признаю в нем Беглара.

— Беглар Матиташвили, бывший начальник гвардии в районе,— шепчет рядом со мной Давид.— Он был в бегах в Европе, а, видишь, вернулся теперь...

— Соседи вы мои, братья! — говорит Матиташвили.— Сегодня вся Грузия вышла отстоять утраченную свободу с оружием в руках. Большевистская

тирания повержена в Тбилиси и в Баку, Петрограде и Москве, почти во всех больших городах России. Мы призываем вас немедленно взяться за оружие и мужественно отстаивать свободу вместе с нами.

Но народ молчит.

Вдруг среди собравшихся прошел шум. Это дед Терапо пробирается к дубу. Все почтительно расступаются перед' ним. Он выходит вперед и, опираясь на палку, останавливается перед Матиташвили. Громко, чтобы слышали все, он обращается к нему:

— Молодой человек, ты вот что объясни мне,— правду ли ты сказал, что большевики всюду потерпели поражение?

— У нас имеются точные сведения на этот счет,— без запинки отвечает Матиташвили.

— Если это так, то значит все уже кончено, тогда зачем же вам нужна наша помощь? — воскликнул дед Терапо.— Вы слышали,— повернулся он к собравшимся,— что мне сказал этот господин? Собрались, как агнцы божие, и стоите, рты разинув,— распалился дед.— Бездельники такие! Ступайте по домам теперь.

Народ зашумел, задвигался.

— Еще минуту,— воззвал Матиташвили к народу,— мы призываем вас с оружием в руках...

— Товарищи! — вдруг раздался голос со стороны церкви. Он вырывался из церковного оконца наверху.— Не верьте меньшевикам! Не попадайтесь им на удочку! Советская власть дала вам землю и волю...

— Это Ражден Глонти орет оттуда,— воскликнул Тархан, он стоял поближе к Матиташвили.— Чью это землю вы раздали? — кричал он, обращаясь к церкви.— Отняли у меня и отдали другим! Если вы такие щедрые, так отдавайте свое, собственное!

— Откуда они возьмут свое, голоштанные нищие! — пришел Тархану на помощь Михако, поповский сын.

— Земля принадлежит тому, кто ее обрабатывает,— опять вступил в спор голос Раждена.

Матиташвили выхватил револьвер из кобуры и разрядил все пули в церковное оконце.

Бунтовщики, стоявшие под дубом, взяли в ружье.

Народ смешался, бросился к церковной ограде.

Вдруг над смятенной толпой поплыли звуки «Марсельезы». Пели в церкви.

— Заткните им глотки,— ревел Матиташвили.

Люди Матиташвили кинулись к воротам церкви, сняли замок, но ворота не поддавались.

— Откройте сейчас же! — кричал бывший начальник районной гвардии меньшевиков.

— Невозможно,— ответил ему Тархан, заперлись изнутри...

Наседали скопом, бились о ворота, но — тщетно. А «Марсельеза», возникшая под церковным куполом, все гремела над всей окрестностью.

К вечеру я понесла обед Афрасиону в церковь. От родника я шла с Мартой Каландадзе, нашей соседкой. Она тоже несла обед мужу и сыну. Евтихий, ее муж, примкнул к мятежникам, а сын, комсомолец, сидел под арестом в церкви.

Под дубом с колоколами расположились на траве те, кто примкнул к меньшевистскому мятежу, и обедали. Среди них находился и Евтихий.

— Что ты там до сих пор делала? — набросился Евтихий на жену.

— Ах, проголодался, бедняга? Здорово проголодался? — со злостью ответила Марта.— Вот на будущий год узнаешь, как голодают. Я посмотрю, что ты жрать будешь тогда!..

— Ну и востра на язык у меня жена,— с гримасой процедил Евтихий.

— Не ружье бы тебе держать в эту пору, а мотыгу в руках,— не унималась Марта.

А Евтихия интересовало больше содержимое корзины. Однако Марта не подпускала его к ней. Она сама достала из корзины половину кукурузной лепешки, полголовки сыра и зелень и протянула мужу. Евтихий возмутился:

— Мне сухую лепешку с сыром, а ему вареную кукурузу?..

— И того ты не заслужил,— мгновенно отбрила Марта.— Разве ты человек, собственного сына загнал в тюрьму!

— Не в тюрьму, а в церковь,— поправил Евтихий.— Будет свое продолжать, с комсомольцами возиться, и в тюрьму запрем.

Я отошла от них, и пока они продолжали препираться, направилась к церкви.

— Тетя Эсма,— тихо позвал меня кто-то.

Оборачиваюсь, вижу Маквала идет за мной. Она в новом ситцевом платье, новые чусты* у нее в руках. Я поняла, что ей хочется что-то сказать мне.

— Ты что, Маквала?

— Тетя Эсма, передайте, пожалуйста, дяде Раждену и Афрасиону тоже, что я все сделала в точности, как они велели. Сейчас я прямо из Нигоити...

— Как, ты ходила в Нигоити?! — удивилась я.— Одна?

— Да. Я вышла до рассвета. Не сказывайте отцу, прибьет меня... Передайте Раждену, что про все расспросила тамошнего кондуктора поезда. Ни в Тбилиси, ни в Кутаиси меньшевистского выступления не было. Железные дороги тоже в руках большевиков. Так и скажи им, тетя Эсма!

— Хорошо, доченька, скажу все.

Перед церковными вратами сидел на чурке парень с ружьем и играл в нарды с Силибистро Мантадзе, председателем комитета бедноты всей деревни.

— Давай сыграем на интерес, я посмотрю, чем ты дышишь,— подзадоривал парня Силибистро.

— Давай, мне что,— с охотой согласился парень.

* Мягкие домашние туфли.

— Если проиграю... плачу пять рублей. Если выиграю, домой меня отпускаешь, кому я тут нужен,— предложил Силибистро.

— Гм, так не пойдет! Тебя отпущу, меня взамен посадят!

— Обед сыну я принесла,— обратилась я к парню с ружьем, показывая на корзину с продуктами.

— Ставь сюда,— ответил парень и, не глядя на меня, продолжал играть.

— Сынок, родной, открой-ка мне дверь, сама отдам и погляжу на Афрасиона.

— Нельзя, не дозволено видеться с арестантом, — отрезал парень. — Запрещается!

— Как это запрещается? Кто это может запретить родной матери видеть свое дитя?

— Я приказ выполняю,— развел руками парень, переставляя шашки.

— Ты не сын Васо будешь? — спросила я.

В ответ он нехотя кивнул головой.

— Сынок, так разве ты не знаешь, что мы с тобой родня? Бабушка твоя — Дзнеладзе по рождению...

— Которая Марвана что ли? — с плохо скрываемым смущением спросил парень.

— Нет, не Марвана, а Мзеха, отцова мать.

Парень задумался на минуту, зажав в кулаке игральные кости. Решив, наконец, что такое родство ему теперь не на руку, он процедил сквозь зубы:

— Н-не! — и добавил.— Моя бабушка Мзеха не Дзнеладзе.

— Ох, стыд какой! — воскликнула я, хлопнув себя ладонями по коленам.— Дзнеладзе она была, кто же еще?..

— Не была! — заупрямился малый.

— Силибистро, ты-то помнишь наверняка нашу Мзеху?

— Как не помнить, царство ей небесное, хорошая была женщина.

— А ведь она по рождению Дзнеладзе была?

— Что верно, то верно, по рождению Дзнеладзе.

Парень смущенно глянул в мою сторону.

— А я и не знал вовсе про это,— пробормотал он и пошел отмыкать дверь.

В церкви было человек тридцать.

— Здравствуйте,— сказала я.

Под высокими сводами в ответ загудели голоса.

— Как ты, мой мальчик? — спрашиваю Афрасиона, не решаясь обнять его в присутствии чужих. Только глазами ласкаю его.

— Хорошо,— ответил он и улыбнулся.

— Маквалу я видела, дочь Давида,— я понизила голос.— Вот сейчас только что...

— И что? — нетерпеливо переспросил Афрасион, приглашая глазами Раждена послушать, что я расскажу им.

— Этим утром ходила она в Нигоити. Одна пошла в такую даль, через леса, горы...

— Маквала храбрая девушка, хорошая...

— Просила передать — видела кондуктора. Ни в Тбилиси. ни в Кутаиси меньшевики и не выступали. Железная дорога целиком в руках большевиков.

— Я так и знал! — воскликнул радостно Ражден.

Потом они ушли вглубь, чтобы сообщить новость остальным. Все собрались вокруг Раждена и Афрасиона и зашептались о чем-то.

А меня и не замечали вовсе. Даже Афрасион и тот позабыл обо мне...

Я выложила продукты из корзины и направилась к выходу...

Парень с ружьем продолжал играть с Силибистро. Поодаль дожидалась Маквала.

— Ты, что, девушка, крутишься вокруг церкви? — шутливо говорит ей парень с ружьем.— Венчаться задумала — так вот я здесь, на месте.

В церковный двор верхом на лошади въехал Матиташвили. Рядом ехал разодетый во френч и галифе Юлон, бывший царский офицер, весь седой, но еще очень красивый.

Парень с ружьем сразу сгреб нарды, сунул их под мышку Силибистро, втолкнул его в церковь и спешно навесил на дверь наружный замок. Сам же вытянулся, как на часах.

Гвардейцы, прохлаждавшиеся под дубом, тоже повскакали и беспорядочно построились на караул.

Юлон подъехал к ним, посмотрел на строй и гаркнул во все горло, так что его, должно быть, слышали за Супсой-рекой.

— На ре-е-мень!

Прошедшие солдатскую службу в точности выполнили приказ, но у большинства, кроме мотыги, ничего в руках не бывало — откуда им было знать, что это означает: на ре-е-мень?

— Каландадзе, уснул ты что ли?.. Бурчуладзе, почему команды не слушаешь?!

— Ты нам на человеческом языке скажи, мил-человек, мы и поймем, как взять ружье на плечо,— заворчал Тархан.

Матиташвили собирался сказать речь отряду, но вдруг заметил стоящую рядом с Евтихием Марту.

— Вы что тут делаете? — строго спросил он ее.

— Марта, жена моя, господин.

— У солдата не должно быть жен,— провозгласил громко Юлон,— ваши жены — ружья заряжены, вот кто ваши жены.

— С чем тебя и поздравляю,— зло прошептала Марта, стоя рядом с мужем.— Быть вам неразлучными до самой смерти, как солнцу с луной!.. — И она быстро ушла от него.

— Тетя Эсма, вы рассказали им обо всем? — спросила меня Маквала.

— Да, доченька, все рассказала, и очень они обрадовались.

Маквала взяла у меня корзину и пошла рядом со мной. Она долго молчала.

— Афрасион сказал,— доверчиво заговорила она,— если с заданием спра-

вишься, примем тебя в комсомол.— Только отцу не говорите об этом, тетя Эсма!

— Нет, дочка, не скажу.

Когда мы подошли к выходу, я обернулась. Вижу Матиташвили с Юлоном отошли в сторону и о чем-то совещаются. Если бы я только знала тогда, о чем они говорили!..

Отобрали десять арестованных и до восхода солнца направили в район. Ражден и Афрасион были среди них. Арестантов сопровождал конвой из пяти вооруженных людей Матиташвили во главе с Юлоном. Впереди шел Михако, поповский сын, с маузером в руках. Когда подошли к соседней деревне, Михако сказал Юлону:

— Здесь можно свернуть, дальше лучше идти коротким путем, через лес. Через деревню не очень-то удобно, выйдут глазеть на нас, да и неприятности могут быть.

— Хорошо,— после небольшого раздумья согласился Юлон,— пойдем короткой дорогой.

Свернули с большака на тропинку, через кустарник. Там начинался частый лес с подлеском, перевитым колючим кустарником. Перешли канаву, и начался подъем. Михако ускорил шаг. Юлон с конвоирами заметно отстали от арестантов. За поворотом сразу же начинался дубняк, через который просматривался восход солнца. Лес в оцепенении притаился в предрассветной тишине.

И только птицы изредка нарушали эту тишину нестройными, как бы нерешительными трелями.

Внезапно Михако повернулся к арестантам и приглушенным голосом сказал:

— Бегите!.. Спасайтесь, кто как может, но помните, что я помог вам бежать!..

Арестованные смешались, стали переглядываться. Отставшие конвойные, переговариваясь, медленно поднимались в гору. А впереди, за стволами деревьев, притаились матиташвилевские люди. И хотя арестанты не видели их, они каким-то чутьем поняли, что тут что-то неладно...

Ражден схватил за руку готового сорваться с места Афрасиона.

— Не верь ты им! Провокация! — шепчет он.

— Скорее! Что же вы медлите,— снова скомандовал Михако.— Уносите ноги, пока целы!

— Все же лучше бежать,— сказал Афрасион,— если они решили, все равно нас прикончат!..

Тогда Ражден сказал:

— Только бегите в разные стороны. Кто уцелеет, встретимся у опушки на большой поляне...

— Красные! — вдруг завопил Силибистро истошно.— Спасайся, кто может! Красные вернулись! — и со всех ног бросился в кусты.

От неожиданности конвойные и Михако растерялись. Когда же опомнились, на месте стоял один Михако. Арестованные бросились врассыпную.

— ...Сукины дети! Мать вашу! — заревел Михако, открывая огонь из маузера. Из дубовой рощи тоже послышались запоздалые выстрелы.

Смертельно раненный Силибистро повис на колючках.

— Живьем!— командовал во всю глотку растерявшийся от неожиданности Юлон.— Берите их живьем!.. В ноги цельтесь, в ноги!..

Сидим мы, женщины, на серых валунах и ведем разговор о том да о сем. Рокочет родник, журчит, булькает в горлышке глиняного кувшина вода. И родник тоже ведет нескончаемый извечный рассказ о нашей жизни.

— Короче говоря, тот кондуктор и рассказал обо всем: говорил, что все большие города заняты большевиками и железная дорога тоже в их руках. Сколько бы меньшевики ни старались,

сколько бы воды ни мутили, большевиков им не одолеть, прошли те времена...— рассказываю я нашим бабам.

— Все в точности,— кивает головой пристроившийся к нам дед Терапо,— правду сказывал тот кондуктор.

— А возможно ли, чтоб кондуктор знал про все? — сомневается Макине, жена Сипито.

— А то твой Сипито больше всех знает? — осаживает ее дед Терапо.— Кондуктор, он про все знает, что на свете делается.

— А как же иначе? — вступает в разговор жена мельника Давида.— Человек полмира на поезде объездил, как же ему не знать. Ведь пока кондуктор не даст свисток, поезд и не тронется.

Беру тяжелый глиняный кувшин с водой на плечо и иду по косогору вверх. Уже подходя к калитке, услышала ружейный выстрел,— сперва одиночный, а потом как зачастит один за другим... Сердце у меня заныло, что-то недоброе почуяла я. Ускорила шаги. Только в калитку вступила, слышу треск плетня за домом. Вижу: к дому бежит Афрасион. Я кинулась к нему. Одежда на нем изорвана, лицо искажено от ужаса.

— Сынок, что с тобой?..

— За мной погоня... Дядю Раждена убили... Силибистро... Убили... тоже... они...

От страха подкосились ноги у меня, но я тут же отогнала страх, собралась с силами.

— Родной мой, сынок, не бойся,— бодро говорю ему, прижимая к груди его обессиленную голову.— Раз ты со мной, значит спасен!.. Глаза выцарапаю всякому, кто до тебя посмеет дотронуться!

А в это время перед домом показались преследователи. У всех в руках оружие. На лицах — жажда, жажда стрелять в моего сына, убить его.

— Отойди от этого змееныша,— кричит мне издали поповский Михако и целится из маузера.

— Только посмей! Сам ты змееныш, сам!..— в исступлении кричу я.— У-у, гад! — Я закрыла Афрасиона собой, втолкнула в дом. Но едва я успела задвинуть щеколду, как они очутились у двери.

— Убьют меня,—шепчет Афрасион.

В дверь барабанят, бьют ружейными прикладами.

— Вылезай-ка, негодяй! — кричит Матиташвили.

Я высунулась в окно и на всю деревню завопила:

— Убирайтесь от моего дома!.. Не отдам я сына, пока жива!.. Не отдам его убийцам!.. Вон отсюда, вон, вон, с моего двора, преступники, убийцы!..

На мои вопли сбежались ближайшие соседи, в большинстве женщины и старики. Мужчины ведь в эту пору в поле. Собрались, но не смеют заступиться. А дверь того гляди соскочит с петель.

На Афрасионе лица нет. Ворвутся и конец, убьют.

Как же спасти мне моего сына? Разве есть такая опасность на свете, которую мать не смогла бы отвести от сына?.. Срываю с себя кофту, сдираю нижнюю рубаху и швыряю все это в окно.

К ногам преследователей летит сперва кофта, потом платок головной, а за ними нижняя юбка, рубаха, штаны.

— Вот вам, вот вам, а теперь входите, господа хорошие, милости прошу,— крикнула я, как одержимая,— входите, молодцы, потерявшие стыд и честь!..

Слышу, от дверей отступились.

— Ломайте дверь,— крикнул было Матиташвили, но никто из его людей не пошевелился.

— Как же ломать, если там голая баба,— выдавил из себя сиплым голосом Михако.

— Эх, вы, баба вас напугала,— насмешливо гаркнул Матиташвили,— меня-то она не напугает,— и он снял с плеча ружье!

— Не извольте так поступать, ваша милость! — взмолился Евтихий и стал

перед ним.— Уж очень срамотно для нас это, односельчане живьем не выпустят, камнями нас забьют...

Матиташвили обвел взглядом своих единомышленников и понял, что потерпел поражение, что не может человек, даже озверевший, растоптать ногами то самое чистое и святое на земле, что называется матерью, женщиной...

В тот вечер в деревню вступил вооруженный отряд большевиков. Обманутые меньшевиками односельчане вместе с Матиташвили убежали в лес.

...Ясон скирдует сено во дворе. Арчил и Гогия кидают ему снопы. Сипито, взобравшись на дерево, срезает гроздья сахаристого винограда чхавери и разговаривает с Ясоном.

— А ты знаешь, какой человек Чемберлен?

— Большой он сукин сын,— отвечает со скирды Ясон.

Где-то с треском ломается ветка.

Скрипнула калитка. Вошла Марта. Она на ходу кормит грудного ребенка. С Мартой идет Барбале, жена Тархана.

— Пожалуйте! — приглашаю я гостей.

Марта опустилась на пень и стала просить:

— Помоги ты нам! Эсма!.. Твой Афрасион теперь у власти, а мы никак наших мужей не добудем. Рыскают, как барсуки, в трущобах...

— А нивы гибнут, гниют на корню,— добавила Барбале.

— Афрасион так говорит: всех, кто сам явится из лесу, добровольно сдаст оружие властям, тех простят,— сказала я им.

— Не доверяют нам они,— развела руками Марта.— Бог свидетель, ничего такого, чего нельзя было бы простить, они, собственно говоря, и не делали. По глупости оружие взяли в руки...

— Тархан мой всегда был жаден до земли, поглоти она его,— стала причитать Барбале.— Совсем свихнулся — меньшевики, дескать, вернут нам отобранные земли.

Ребенок Марты бросил грудь и залился в плаче.

— Не плачь, моя крошка, тшш! — старается унять младенца мать и сама заплакала.— От горя молоко у меня пропало...

Смотрю я на соседок и сгораю от жалости к ним. Мне ли не знать, как трудно в нашем хозяйстве без мужчины.

— Не выйдем, говорят, из лесу? Властей боимся, говорят?.. Видали, как оно? А когда ружья похватали и гнались за моим сыном, языки высунув, чтобы убить его, тогда не боялись?! — все же возмутилась я. И пообещала соседкам:

— Покажите-ка мне, где они попрятались, повыгоняю всех оттуда, пусть за работу берутся.

Мы вошли в лес, когда солнце уже взошло. Впереди шла Марта с младенцем на руках, за ней следовали жены других сбежавших в лес крестьян. Некоторые из женщин прихватили с собой детей.

Сквозь белые буковые стволы закурчавился дымок, сплетаясь с солнечными лучами.

До нас донеслась грустная песня, которую вполголоса напевал мужчина.

— Слышишь, поют?

— Нашли время петь,— заворчала какая-то из женщин.

В ольховом подлеске сверкнуло ружейное дуло.

— Кто идет? — услышали мы окрик. Песня сразу оборвалась.

— Убери, сынок, эту чертову игрушку,— крикнула я, не замедляя шага.

Вокруг костра на прогалине стояли бородатые и лохматые мужики и каждый с ружьем через плечо. Они растерянно улыбались нам.

— Поди ко мне, доченька,— потянулся Тархан к маленькой дочке.

Но дочка не признала в черном, заросшем щетиной человеке своего отца и в испуге прижалась к матери.

— Не только дитя, а и взрослый может вас испугаться. Ну и вид у вас — лешие да и только,— стала я стыдить мужчин.

— Звери. Одно слово — звери. Хоть бы звери вас всех и задрали, всех до одного,— проговорила Барбале, поднося заплаканную девочку Тархану.— Иди, маленькая, иди к нему. Ничего, что на зверя похож, все же отец твой...

Стосковавшиеся по семьям отцы ласкали своих детей кто как умел. Евтихий подбрасывал своего ребенка в воздух и ловил его на лету. Ребенок от страха и восторга то всхлипывал, то смеялся.

Волосатый детина усадил девчонку на плечи и бегал с ней вокруг ствола. Трогательно и смешно выглядели ласки этих заросших, одичавших мужчин, с натруженными, заскорузлыми руками.

— Ветер, случайно, не попортил виноград? — спросил Евтихий жену.

— Не знаю, не глядела,— со злостью отозвалась Марта.— Лозой мужчина должен заниматься. Вернешься, тогда и посмотришь сам.

— Начнутся дожди, пропали посевы, загниют на корню, да и виноград пора собирать,— говорила Барбале мужу.

Матиташвили сидел у костра, обгрызал жареный кукурузный початок и как бы между прочим прислушивался к нашему разговору. Юлон прислонился к огромному буку. Широко раскинув руки на нижние ветки, он напоминал с первого взгляда распятие.

— Мужики! — произнесла я громко.— Хватит вам бездельничать, пошли по домам!

Мужчины смотрели на меня, но молчали.

— Сколько можно скитаться по лесам? — продолжала я.

— И все же этот лес милее Сибири,— угрюмо проговорил Тархан.

— Своей семье не пригоден,— огрызнулась его жена,— кому ты в Сибири нужен.

— Власти говорят, кто добровольно вернется, того простят,— сказала я.

— Как бы не так. Поверишь этому и сам полезешь головой в пасть льва,— прорычал рослый детина.

— Лучше бы Чека на наш след напала, чем эта баба,— со злобой проговорил Матиташвили и, швырнув обгрызанный початок в огонь, встал.— Пусть большевики твоим ребятам голову морочат,— сказал он мне.— А мы знаем цену их болтовне. Стоит нам появиться — схватят сразу.

— А тебе я и не советую возвращаться,— сказала я Матиташвили.— Тебя власти и не обещают простить...

— Прекрати свою агитацию и убирайся назад! — вскричал он разъяренный.

— Уйду, конечно. Не оставаться же мне у вас,— ответила я.— Женщины, пошли домой!

Женщины пошли за мной, оставив детей у отцов.

Мужчины сперва растерялись, но сразу же пришли в себя.

— А дети? — закричали они.— Забирайте детей!..

— Детей сами домой приведете,— ответила я.

Евтихий долго бежал за нами.

— Марта, Марта,— звал он, но жена шла не оглядываясь.

— Забирай же дите, Марта! — взревел он.

— Евтихий, так и знай,— издали крикнула Марта.— Если с ребенком что случится — сперва спалю дом, потом с тобой разделаюсь и сама покончу с собой. Запомни это!

— Лучше бы ты с конца начинала, с конца,— в отчаянии крикнул Евтихий.

Вечером того же дня в разных концах нашей деревни раздались ребячьи крики. Отцы возвращались из леса с детьми.

На балконе сельсовета находились в это время Афрасион и чекист из района. Пришедшие из леса мужики поднимались поодиночке на балкон. Держа ребят в одной руке, другой они складывали на большой ствол ружья, патронташи, ре-

вольверы. Когда же спустились во двор, их встречали жены и брали у них из рук детей.

В тот же вечер двое всадников выехали из лесу и, обогнув нашу деревню стороной, направились к горам. Беглар Матиташвили и Юлон Гуриели ехали молча. Когда они поднялись в горы, Юлон натянул поводья, спешился и опустился на обочину дороги. Отсюда вся Гурия была как на ладони.

— Ты кого ждешь? — спросил Матиташвили. — Поехали.

— А куда мы едем? — равнодушно спросил Гуриели. Он не тронулся с места, продолжая смотреть на долину Супсы в лучах заходящего солнца.

— Я знаю много дорог, ведущих в Турцию. Оттуда мы переберемся в Европу, — бодро ответил Матиташвили.

— Не поеду я, — проговорил Юлон.

— А как же? Пойдешь к большевикам? Думаешь, они тебя простят?

— Даже если простят, все равно не пойду к большевикам. Ноги не понесут. Я здесь останусь. Тут все же моя земля.

— Твою землю большевики забрали. Надеешься, что вернут?

— Столько, сколько мне нужно будет, вернут. Ведь это не так уж много.

— Что же, оставайся просить милостыню! — Матиташвили стеганул лошадь, и она сорвалась с места.

Вдруг за ним раздался выстрел. Матиташвили схватился за оружие и повернулся.

Юлон Гуриели лежал посреди дороги. Из виска струилась кровь. Неподалеку в пыли валялся его маузер.

Матиташвили долго стоял в оцепенении над Юлоном. Потом отпустил поводья и пустил лошадь шагом...

Прошли годы, в волосы мои вплелась седина, в ноги закралась слабость. А жизнь шла своим чередом. В селе взялись за организацию колхоза. Возглавлял это дело Афрасион. Он часто ездил в другие села и агитировал крестьян вступить в колхоз. Гогия окончил рабфак в Батуми и уехал в Тбилиси учиться в институте. За ним последовал и Арчил...

Помню, как я собирала Арчила в университет. Словно это было вчера. Одежду уложила в фанерный чемодан. Туда же положила фрукты и кое-какие продукты. Повесила на чемодан замок и выставила за дверь.

Мы шли по проселку. Слышим, Ясон кричит вдогонку:

— Ты не забыл свидетельство о бедности?

— Нет. В кармане у меня.

Чемодан оттянул мне руку, я подняла его на плечо.

— В поезде не зевай, — наставляю я его. — А приедешь в Тбилиси, постарайся устроиться в общежитие вместе с Гогия. Хорошо братьям вместе. Друг за другом посмотрите, да и расходов поменьше будет.

— Доброго пути тебе, сынок, — кричит через плетень Макине.

— До свидания, тетя Макине!..

— Сынок, выучись чему-нибудь такому, что нашей нищете на пользу будет.

— Да, да, обязательно, тетушка Макине!

— Арчил, может с дочкой моей увидишься там, она учится на фельдшера, — кричит со своего двора Марта.

— Обязательно повидаю ее, тетя Марта.

— Ты поглядывай за ней, девчонка все-таки!

— Присмотрю, как же иначе.

Харлампий освежает плетень вокруг двора.

— Эй, малый! Ты теперь студент, по-твоему, что ж, мать должна таскать чемодан за тобой? А-а?

— Хватит и на его долю таскать чемоданы, — заступилась я, — далеко еще идти до Нигоити.

— Счастливой дороги, — кричит со двора жена Давида.

— Счастливо!..

Вышли за околицу, я сняла с плеча чемодан и поставила на землю.

— Ну вот, теперь, сынок, ты сам себе голова. Будь молодцом, не огорчай меня!

Он глянул на меня и улыбнулся без слов. Я не приучала детей своих к излишней ласке и нежным словам. Коротко сказала:

— Будь умником.

Арчил подхватил чемодан и пошел.

Я смотрела ему вслед. Грустно мне было, да и устала я.

Дорога вилась в гору и терялась в лесной чаще... Мой Арчил легко шел по ней, все выше и выше...

Помню, как я тащила домой большую вязанку хвороста. Снизу донеслись голоса. Я раздвинула кусты и вижу: идут рядышком мой Афрасион и Маквала. Афрасион — в кожаной куртке, лошадь держит за узду и то и дело машет плетью по придорожной траве. Маквала прижимает к груди книги. Пальцами она перебирает концы своей косы. Они тихо переговариваются. А больше молчат. На их лицах улыбки, и они почему-то стараются не смотреть друг на друга. Да, если два человека избегают смотреть в глаза, они или ненавидят, или очень любят друг друга.

Я отошла в сторону. Не хотелось, чтобы видели меня.

...Во дворе под липой сидел Сипито. Тут же сидел Ясон и стамеской вырезал узоры на обструганной планке. Я свалила вязанку у порога кухни и усталая опустилась на порог.

По двору бегали Эка с Леваном. Они играли в пятнашки и орали на весь двор.

— Дайте вы покоя, чертенята! — прикрикнул на них Ясон.

— Ребята, чем бегать впустую, лучше матери подсобите,— настоятельно сказал Сипито.— Видите, какую ношу она притащила, едва дышит.

— Ничего, дети, играйте,— сказала я.— Эх, Сипито, детство ведь бывает раз в жизни, пусть побегают.

— А что бывает в жизни дважды? — покачал головой Сипито.— И молодость бывает однажды и старость тоже... О, правительство пожаловало!

Скрипнула калитка, и вошел Афрасион. Он поклонился Сипито, привязал лошадь к колу и расседлал ее.

— Послушай-ка, Афрасион,— обратился к нему отец.— Ты ведь правительство у нас. Может, поможешь. Смени, пожалуйста, мне жену на молодую, уж очень стара она стала у меня.

— Старик,— не замедлила я с ответом.— Все равно тебе далеко до меня...

Сипито кашлянул в кулак.

— Афрасион, сынок, дело у меня к тебе — хочу вопрос уточнить один.

— Пожалуйста, дядя Сипито!

— Объясни ты мне попроще, по-крестьянски, что такое колхоз?

Афрасион ответил не сразу:

— Вот, к примеру, моя мама, Макине, тетушка Марта задумали приготовить обед совместно...

— Дальше?

— Каждая принесла свою долю фасоли, дров и свой котелок, но варить стала каждая в отдельности. А не лучше ли было бы сварить всю фасоль в одном большом котле — и дров пойдет меньше, и труда надо вложить меньше.

— Вот хорошо как! — согласился Сипито.— Скажем, сварили фасоль в большом горшке, да такую вкусную, просто пальчики оближешь!.. А вот если Марте в этот день желательно отведать харчо и вовсе не хочется фасоли? Что ты скажешь? А? Как на грех, подавай ей харчо да и только!

— Ну и пусть,— нашел выход Афрасион.— Другие соседки сложились и сготовили харчо. Она несет туда свой паек фасоли и приносит оттуда себе харчо.

Сипито слушал, поджав губы, и только головой кивал. Видно было, что ответ Афрасиона не устраивает его.

— Если говорить по-простому, покрестьянски, это примерно так и выглядит...— говорит Афрасион.

— Уж больно просто у тебя получается, сынок, я не о том просил,— проворчал Сипито.— Колхоз, видать, затея умнее, чем ты объясняешь. Теперь второй вопрос.

— Извольте, дядя Сипито.

— Скажем, вступил я в колхоз. А выйти потом можно из него?

— Если пожелаете, никто не задержит...

— Сипито, не успел ты вступить, а уже думаешь, как выйти,— засмеялся Ясон.

— А ты, Ясон, ни о вступлении не хочешь думать, ни о выходе.

Сипито поднялся, оправил брюки и пошел к выходу.

За амбаром заблеяла коза. Сипито остановился.

— Да, и с этой козой надо решить, как быть. Не сегодня-завтра я, должно быть, вступлю в колхоз, и как тогда: полкозы — колхозу, а полкозы тебе, что ли?

— Мою половину я зарежу и съем. Твою хочешь режь, хочешь в колхоз отдавай,— ответил Ясон.

Афрасион неприязненно посмотрел на отца, но в спор с ним вступить не посмел.

— Люди смеются за спиной надо мной: другим советует в колхоз вступать, а свою семью оставляет единоличным хозяйством, — с горечью проговорил он.

— Ясон! — угрожающе окликнула я мужа.— Ты что же молчишь?

Ясон вбил последний гвоздь в тонкую дощечку и с кряхтением поднялся. Только теперь я заметила, что с таким старанием он мастерил рамку для карточки. Ясон направился к дому. У порога остановился и с большой тоской в голосе сказал:

— Десять лет я собирал деньги на волов. Семья не доедала, а я все собирал. А теперь,— он повысил голос,— чужой кто-то станет хлестать их плетью в колхозе. Да разве я могу стерпеть это? Ведь я способен убить такого!..

Он опустился на верхнюю ступеньку лестницы нового дома и снова принялся за рамку. Точно ничего не было для него важнее в эту минуту. Но я все же приметила, что, работая, он несколько раз украдкой поглядывал в сторону Афрасиона.

Афрасион в задумчивости сидел под липой. Поодаль от него стоял Сипито.

— Афрасион,— нарушил молчание Ясон.— Что там сказано у Ленина про колхоз?

— Ленин говорил... Спасение бедняцкого крестьянства только в коллективном ведении хозяйства...

— Ну вот и хорошо, что так! — облегченно вздохнул Сипито.

— Эсма,— с трудом сдерживая волнение, позвал меня Ясон.— Неси-ка ручку, чернила и чистую бумагу и напиши своим красивым почерком заявление: прошу принять нас в колхоз со всем движимым и недвижимым имуществом...

Только произнес Ясон эти слова, как Сипито сорвался с места и пулей вылетел со двора.

— Ох, ох, ох! Ну и лиса этот Сипито. Как он заторопился! Он всю ночь во дворе сельсовета просидит, только бы опередить меня со вступлением в колхоз...

На расчищенном суглинке сажали чайные кусты. Девчонки пели:

Там, где выли волки и шакалы кричали,
Мы развели чайную культуру...,

Ясон на волах боронил распаханное поле. По дороге проходил Тархан. Он припал к забору и закричал:

— Над чем трудитесь, женщины?

— Сажаем чайные кусты, дядя Тархан! — крикнула в ответ Маквала.

— Чай это хорошо, а как с сахаром?

— Скоро и сахара у нас будет вдоволь и белого хлеба!..

Тархан кисло улыбнулся и отошел от забора.

Харлампий, опершись о мотыгу, проводил Тархана взглядом.

— Сперва мы занимались ликвидацией контрреволюции, потом ликвидировали неграмотность, теперь идет ликвидация кулачества,— по пальцам перечислил он.— А что же остается ликвидировать потом?

— До тех пор, пока остается капиталистическое окружение, нам всегда будет, что ликвидировать,— пояснила Маквала.

— А ведь они тоже устраивают нам ликвидацию! На прошлой неделе убили секретаря Эркептской комячейки.

С большака донеслись звуки барабанов и трубы. К вырубкам подошел пионерский отряд.

— Вот и подсобная сила! — воскликнула Маквала.

Пионеры шумно рассыпались по вырубке. Среди них был и мой Леван. Когда руководительница крикнула: «Песню!» — Леван запел первым:

Мы пионеры,
Дети рабочих и крестьян...

В новый дом перебрались мы под вечер. Это было первое радостное событие в нашей семье.

Из старой избы я вынесла портрет Ленина в новой резной рамке. За мной шли нагруженные домашним скарбом Ясон, Афрасион, Эка и Леван. Наше восхождение по ступенькам лестницы нового дома было похоже на торжественное шествие...

Не успели войти в дом и отдышаться, как со двора послышался голос Сипито:

— Соседи дорогие, поздравляю, сердечно поздравляю...

— Вина ему скорее,— крикнул Ясон.

Афрасион сбегал за вином, и я с полной чашей вина встретила Сипито в дверях.

— Радости и счастья на много лет этому дому и его обитателям, хлеба и вина в изобилии, внуков и правнуков без счета, домашнего скота — стадами, домашней птицы всякой без счета!.. И всякого добра вам, дорогие соседушки!..

Подошла к порогу Макине, жена Сипито, я протянула и ей полную чашу.

За ней явился Давид — мельник...

А за ним — Евтихий и Марта...

Все получали у порога по чаше вина, благословляли наш дом и пили до дна.

— Чтобы враги ваши вот так иссякли бы! — говорили они, переворачивая вверх дном пустой сосуд.

— Выдержанный лес, ничего не скажешь, просушен хорошо,— сказал Давид, щупая рукой стену.

— Целый год сушил его,— похвалился Ясон.— И на солнце держал и на ветру.— Он постучал пальцем по двери.— Слышишь, какой звук. Ясень... и обработан хорошо.

Харлампий ногой постучал об пол и даже глаза закатил от удовольствия.

— Ну и бук!

— Ну да, на солнечной стороне рос,— подтвердил Ясон.— На своей спине таскал его из леса.

Эка и Леван разбежались по комнатам.

— Бегайте. Бегайте вволю, для того и строил,— заметил Ясон не без гордости.— Хватит на вас теперь.

Ночь заглядывала в окна. Я зажгла керосиновую лампу и поставила на стол.

— Хозяин! — позвал голос со двора.

— Кто там? Входите! — крикнул Афрасион.

— Афрасион, дело к тебе! Выйди-ка на минуту.

Голос показался мне знакомым. Непонятно как-то сжалось у меня сердце. Я обошла увлеченных беседой соседей и приоткрыла дверь на балкон.

И в тот же миг раздался выстрел у ворот, один, другой, третий, четвертый, пятый...

— Афрасион, сын мой! — закричала я. И вся деревня услышала мой крик.

С той поры я не снимала траура. После этой черной ночи прошло семь лет. Годы и горе надломили меня. Но мужество и способность работать я сохранила. Гогия и Арчил редко навещали нас в те

годы. Они тоже были заняты по горло. Леван, ему уже стукнуло семнадцать, закончил семилетку и работал водителем на колхозном грузовике. Эка закончила педагогический институт и обучает детей в нашей школе. Ясон!.. Эх, что о нем говорить!.. Смерть Афрасиона надломила беднягу, но и он старается держаться на людях.

...Купила я как-то керосин и сахар в нашем кооперативе и шла домой мимо школы. Услышала голос Эки и остановилась. Окна классной комнаты были открыты. Эка, моя девочка, ходила по классу и объясняла урок. Школьники тихо сидели на партах и слушали ее внимательно...

Я остановилась у окна и стала слушать. Радость и волнение охватили мое сердце. Вдруг Эка увидела меня, оборвала рассказ и подошла к окну.

— Мама, тебе что-нибудь нужно?

Я улыбнулась и покачала головой. Разве можно еще желать чего-то? Моя дочь — учительница!..

— Ну тогда не стой тут, я начинаю смущаться, — взмолилась Эка и, как маленькая, покраснела.

— Ладно, уйду, — показала я ей знаками и отошла от окна.

Иду я по большаку, погруженная в нескончаемые свои думы. Встречные почтительно здороваются со мной:

— Доброе утро, мать!..

Вот так и повелось: все село, старый и малый, зовут теперь меня матерью.

Навстречу затарахтела машина. Притормозила около меня.

— Мама!

Это действительно был мой сын, Леван.

— Сынок!

— Если бы не спешил, домой бы тебя подвез. Тороплюсь на плантацию удобрения завезти.

— Вези, сынок... Я и пешком дойду.

— Ждут меня на плантации...

— Будет тебе извиняться, — заметила я строго.

Машина покатила дальше.

Я свернула на проселочную дорогу.

Помню, однажды ночью лежала я в постели с открытыми глазами.

— Эсма, — позвал меня тихо Ясон.

— Чего тебе?

— Поговорить надо...

— Какие разговоры... ночь уже.

— До полночи я думал, а теперь хочу поговорить с тобой.

— Говори!

Ясон помолчал. Потом сел на кровать, поскреб лохматую голову.

— Эсма, скажи мне, кого ты считаешь честным и порядочным у нас на селе?

— На селе много честных людей.

— А все же... Кто из них лучше, по своей человечности, по знанию, уму...

— Ну хотя бы Виктор. Да и Мириан тоже, и Гедеван, и Исидор... Георгия могу назвать...

— Знаешь, кого ты сейчас назвала? Все они партийные.

— Ну и что?

— А если я тоже в партию пойду? Как думаешь?

— Не знаю. Если примут...

— Как это примут! Если эта партия для трудящихся, то кого же еще можно считать трудящимся, если не меня. Все руки в мозолях...

— Проси, Ясон. Может, и примут.

Ясон опять лег и завернулся в одеяло.

— Ну, если не откажут... — пробормотал он. — Хочу на зло им, убийцам моего Афрасиона!..

Партийное собрание проходило в библиотеке.

Мы с Ясоном стояли во дворе и дожидались вызова. Ясон, как ребенок, волновался, беспокойно ходил взад-вперед. Я тоже нервничала.

— Ты что меришь двор? — не выдержала я.

Он рассеянно поглядел на меня.

— А что, как спросят, почему до сих пор не вступал?..

— Что ты скажешь?

— Не знаю, — беспомощно повел он плечами.

Из читальни высунулась голова Гедевана.

— Дядюшка Ясон, вас просят, — позвал он.

Ясон весь подобрался, грозно кашлянул в кулак, пригладил усы и, не спеша, степенно двинулся по лестнице.

Я дожидалась во дворе. Он задерживался. В нетерпении я поднялась на балкон. Прислушалась.

— Товарищ Ясон, скажите, почему вы с таким опозданием вступили в колхоз? — спрашивает Ясона Мириан.

В ответ Ясон бормочет что-то неясное и только беспомощно вздыхает.

Тут уж я не выдержала и сунулась в чуть прикрытые двери.

— А в чем другом он был быстрый на решения? — говорю я Мириану. — Крестьянин, он и есть крестьянин, подумает сначала, сто раз взвесит...

— Мать, так ведь нельзя, — строго сказал Георгий, — у нас закрытое партийное собрание.

— Что ты молчишь, как немой? — повернулась я к Ясону.

— Да ты не даешь мне сказать, — сердито взглянул Ясон на меня. — Уйди от дверей!

— Ладно уж! — сказала я, покорно прикрывая дверь за собой. Спустилась во двор. А через минуту ко мне вышел и Ясон.

— Ну как?

Он улыбнулся, не глядя на меня, и кивнул головой.

Эка сидит на балконе и проверяет тетради.

Ясон возится во дворе с арбой.

К воротам с грохотом подкатила машина Левана.

— Мама, — крикнула Эка, — Леван приехал.

Я бросила мотыгу и вышла из огорода.

Леван, разодетый в парадный костюм, поднимался по лестнице. В одной руке у него был чемодан, в другой патефон.

Ясон тоже поднялся на балкон. Все с любопытством ждали, что скажет Леван.

— Ну как, видел братьев? — спрашивает его отец.

Леван заводит патефон.

— Гогия вам прислал. Для развлечения!

— Патефон мне ни к чему, — сердится Ясон. — Я хочу сыновей и внуков своих видеть.

— Им некогда, отец, — вступилась я за сыновей, — очень заняты они, работают ведь.

— Как это некогда! — рассердился Ясон. — Вот возьму плеть, специально поеду в Тбилиси да отдеру обоих.

— Понравился тебе город? — спросила Левана Эка.

— Красиво там, — сдержанно сказал Леван. — По одной стороне трамваи, по другой — троллейбусы. Все светом залито, ночь на день похожа, не разберешь!..

— Тебе тоже захотелось в город, должно быть? — спросил Ясон.

— Не-е! — решительно говорит Леван. — Во всем городе земли нигде не видно, все покрыто камнем. А деревья?.. Просто жалко смотреть, пыльные, залитые цементом... Каждый прохожий трется об них...

— А как маленький Ясон? — спросил Ясон про внука.

— Шалун такой, всей улицы командир.

— В меня, должно быть, — самодовольно замечает Ясон.

— Нет, совсем на тебя не похож, — выпалил Леван.

— Много ты понимаешь, — обиделся дед.

Леван растянулся на тахте.

— Поесть бы, — сказал он, зевая.

— Сейчас, сыночек! — захлопотала я. — Воды принесу свежей и...

— Нет уж, за водой схожу я,— прервала меня Эка и побежала по лестнице вниз.

— Что ты, разве я учительницу за водой пошлю?!— запротестовала я.

Но она уже пробежала через двор с большим глиняным кувшином.

Я пошла на кухню, раздула тлеющие угольки и, когда они разгорелись, опрокинула на них глиняную сковороду. Набрала муки в тазик, но ни в одном из кувшинов не оказалось воды. А Эка все не шла. Я схватила кувшин поменьше и быстро пошла к роднику. Еще издали приметила мою Эку рядом с Гедеваном. Они о чем-то сосредоточенно говорили, и Эка машинально срывала лепестки ромашки. Они и не заметили, как я подошла к роднику, набрала воды и собралась идти домой. Вот, что делает с человеком любовь...

Только когда я поднялась по тропинке в гору, окликнула я дочку:

— Эка, не забудь захватить кувшин!

Эка бросилась к кувшину и быстро догнала меня.

— О чем вы говорили так долго? — спросила я.

— Не знаю... все настаивает расписаться с ним на этой неделе,— чуть слышно проговорила дочь.

— Если настаивает, надо расписаться,— сказала я.

— А отец? Надо же его спросить?

— Эх, твой отец будет всесторонне изучать этот вопрос, взвешивать до тех пор, пока тебе не стукнет столько, сколько мне теперь!

На следующей неделе и в самом деле Эка вышла замуж за Гедевана.

Было уже за полночь, когда свадебный пир пришел к концу и гости стали расходиться.

Эка в подвенечном наряде под руку с Гедеваном спускалась по лестнице. Двор и проселочная дорога по такому торжественному случаю были ярко освещены. Дружки с песнями провожали молодоженов. Мы с Ясоном стояли у ворот и прощались с гостями.

Захмелевшие гости жали нам руки и высказывали самые добрые пожелания.

— Нового свадебного пира хозяевам этого дома!..

— Собираться бы у вас почаще на радость и веселье...

Подошла к нам Маквала, грустно улыбаясь. Моя добрая, тихая, красивая Маквала... Ей не суждено было стать невестой...

Помню еще, как несла я однажды в поле обед Ясону. Миновала плантацию, где женщины в соломенных шляпах собирали чайный лист. В долине гудел трактор... Иду по самой окраине долины мимо заброшенной лачуги. Вдруг слышу кто-то стонет, бормочет что-то. Я преодолела страх и приблизилась к лачуге.

— Ах, мама-аа... Помоги-и!.. Ой, как тяжко, трудно... о... о, мама, родная... я... я...

Мурашки пошли у меня по коже. Кто-то в страшной беде и зовет на помощь мать... Я приоткрыла наполовину развалившуюся плетеную дверь.

Несчастный лежал в углу на циновке. Он попытался приподняться, но осел, сил не хватало. Одни глаза сверкали на заросшем щетиной лице. Воспаленные, голые, без ресниц глаза!

— Воды...— взмолился он.

— Сейчас, сынок... Не бойся...—воскликнула я, проникнувшись жалостью к неизвестному.

Я вынула из корзины тыквенную бутыль для воды, вытащила пробку.

Подошла ближе и тут узнала его. Чуть не выронила бутыль. Это был Беглар Матиташвили! Во что он превратился! Весь изъеденный болезнью, кости и кожа.

— Воды!..— повторил он, протягивая ко мне костлявые руки. Убийца моего сына валялся передо мной и просил у меня помощи.

Я наклонилась над ним, поддержала рукой его голову и поднесла ко рту бу-

тыль с водой. Он пил долго, торопливо, словно вода могла потушить жар, который пылал в его теле. Он утолил жажду и отвалился на циновку. В глазах появилось выражение благодарности.

— Пришла моя смерть,— прошептал.— Гнию заживо... Гангрена... Не смог уйти от чекистской пули...

— Значит есть на свете справедливость,— вырвалось у меня. Он посмотрел на меня бессмысленными глазами.

— Ты кто?

— Я мать,— ответила я тихо и сама удивилась собственному спокойствию.— Я мать Афрасиона... Это ты убил его... подкрался воровски и убил...

Некоторое время он молча смотрел на меня. Дыхание у него стало труднее, учащеннее...

— И я... видишь, я тоже... умираю, как собака,— отрывисто ронял он слова.

— Вижу,— ответила я спокойно.

— И ты рада? — с злобным любопытством спросил он.

Что я могла сказать? Страшнее хищника, гнуснее змеи было его существо, но ликом он был человек, мать его породила, мать вырастила. И вот он издыхал, один, брошенный всеми.

— Несчастная твоя мать, если только она жива!..— проговорила я.

Глаза у него закрылись, но потом он опять на минуту приоткрыл веки и повел на меня взгляд.

— Сильная ты оказалась...— прошептал он чуть слышно.— Очень... Который раз встречаюсь с тобой... ты всегда брала верх... побеждала меня... Вот и теперь...

Несчастный, он не знал, что нету силы, которая может одолеть силу материнской любви...

Он затих сразу. Не издал даже предсмертного хрипа.

Когда я вышла оттуда, яркое солнце ударило мне в глаза. Все было заполнено шумом реки, зеленой, весенней музыкой... Ошеломленная шла я по берегу, глаза мои застилали слезы, и я горько причитала:

— Афрасион... мой сын... мой старший сын, мальчик мой!

Тем летом приехали наконец погостить к нам сыновья из города.

...Я хлопочу по хозяйству, готовлюсь к праздничному обеду. Кладу на одни сковородки мчади, на другие — хачапури. Трудно возиться у огня в такую жару. Но я так рада, что ни жара меня не берет, ни усталость.

Хватаю кувшин, бегу за водой вниз к роднику.

Проходя по проселку, сзываю соседей:

— Макине, а Макине!..

— Пожалуйте к нам,— зовет Макине из глубины своего двора.

— Сегодня сыновья к нам приедут, Макине, дорогая, передай Сипито, что ждем вас к обеду!..

— Спасибо, дорогая Эсма!..

— Марта, а Марта!

— Ты что, Эсма?

— Сыновей сегодня ждем из города, Арчила и Гогия. Передай Евтихию, приходите к нам сегодня к обеду...

— Поздравляю! Вспомнили наконец-то родителей!..

Обратно иду с полным кувшином на плечах, спешу, но попутно свободной рукой все же подбираю щепки, хворост...

Вижу внизу работает на кукурузном поле Давид.

— Давид, а Давид! Сегодня сыновей ждем из города. К обеду к нам приходите.

— Спасибо тебе, мать, спасибо!

... А потом наш дом наполняется шумом, детским гомоном. Носятся мои внуки по всему двору, по всем закоулкам.

На весь длинный балкон накрыт стол. Гремит посуда, идет громкий разговор, раздаются взрывы смеха.

В гамаке перед домом пристроились мои внуки, раскачивают друг друга. Я убавила огонь под чугунным котлом, в котором варилась мамалыга, подбавила горячих углей на раскаленную глиняную сковороду, заправила ореховой приправой сациви. Потом сложила на подносе

уже готовые блюда и вышла из кухни. Когда поднималась по лестнице, услышала, как Ясон весело упрашивал:

— А ну-ка, невестушка, порадуй нас песней!..

Жена Арчила сняла гитару со стены и запела высоким голосом:

Вершины Бахмаро покрыли снега;
Любимый женился на другой...

Я поставила на стол тарелки с едой, а сама присела на тахту в конце балкона. Сижу, усталая и счастливая, смотрю на сыновей, их жен, детей, внуков моих, и не налюбуюсь на них. В парадной одежде, сияющий от счастья, сидит во главе стола Ясон, рядом с ним Арчил с женой, красивой белолицей женщиной. За ними Гогия с женой и старшим сыном. Рядом с Экой сидит Леван, потом Давид, Сипито, Евтихий и Харлампий.

Никто не прожил жизни без возлюбленной,
Но в могилу никто не следовал за ней...—

продолжает петь жена Арчила, а остальные вторят ей. Проснулась дочь Эки и заплакала. Я велела Эке идти к гостям, сама взяла девочку на руки, прижала к себе, укачала.

— Ясон, внучек,— зовет старшего внука Ясон.— Сними нас, внучек, всех вместе. Когда-то еще соберемся!

Маленький Ясон принес фотоаппарат, установил перед домом треножник, а нас рассадил по ступенькам лестницы. Мы с Ясоном в середине группы, вокруг дети, невестки, внуки.

— А теперь не двигайтесь, улыбнитесь. Снимаю!..

Вдруг в деревне ударил колокол. Из заречья отозвался другой. За ним третий. Во дворах забегали, зашумели.

— Что случилось? Почему звонят?

Проскакал всадник и прокричал:

— Война, война началась...

Как сидели мы на ступеньках, так и застыли на месте.

Потянулись черные дни, трудные годы.

Пусто стало в деревнях без мужчин. Их работа легла на плечи женщин. Вскоре большинство из них надели траур.

...На кукурузном поле, в приречии работаем мы, женщины. Идет прополка кукурузы. Нас человек десять. Трудно, непривычно нам держать в руках мотыги. Нещадно палит солнце над головой. Зноем дышит земля.

Пропололи ряды и подошли к самой реке. Я постучала мотыгой о камень и крикнула:

— Шабаш, женщины!..

Устроились в тени, развязали узелки с обедом. Пополоскали пальцы водой из тыквенного кувшина и принялись жевать всухомятку.

— В сельсовет пришла весть о сыне Харлампия. Собираются сегодня сообщить ему,— сказала Макине.

— Ах! Несчастный Харлампий!—заплакала жена Давида.

— Если что с моим мальчиком случится, возьму головешку и сама подпалю все гитлеровское отродье,— угрожающе заговорила Марта.

— И подпалит, на самом деле подпалит, она такая...— убежденно подтвердила жена Давида.

— А мой Симона пишет,— заговорила Барбале,— вытравим скоро гитлеровское змеиное гнездовье. Ребята наши воюют так храбро, что Гитлер, оказывается, признался — знал бы, что такие храбрые они, не затевал бы войны.

— Так оно и есть,— подтвердила Макине.— Говорят, живыми кидаются под танк наши ребята.

— Эх, умереть не страшно,— сказала я,— страшно терять сына.

Женщины смолкли. Каждая думала свою думу. Больно было смотреть на их бескровные и безрадостные лица.

— Нуца,— позвала я самую молодую,— ты бы спела нам по-своему что-нибудь... Запевай, начинай!.. Мы подхватим...

— Эх, тетушка Эсма, время ли петь теперь...

— Как это не время, на зло врагам будем и петь и плясать! А как же иначе!

Нуца с улыбкой посмотрела на меня и запела...

Стояла осень. Ясон собирал гроздья винограда чхавери, вьющиеся по высокому стволу ольхи.

Сверху спускается полная корзинка.

— Эсма, скорее опорожни.

Я высыпала гроздья в большую корзину, стоявшую тут же рядом.

— Тяни, Ясон!

Корзина поползла по стволу и исчезла в листве.

Я вскинула на спину полную корзину и пошла к кухне, перед которой стояла давильня. Скрипнули ворота, вижу идут к нам во двор Сипито, Маквала, Мириан и Давид. Ничего не могу сообразить. К чему б они к нам в страду? А они идут медленно, без улыбки. Меня охватила дрожь, подкосились ноги.

— Пожалуйте,— выдавила я с трудом.

Они подошли к дому и стоят, словно ждут чего-то. Мириан держит бумагу. Никто не смотрит мне в глаза.

— Который из них? — спросила я чужим голосом.

— Крепись мать...— с трудом говорит Мириан.

— Говори, который?.. Или все трое, вместе!..

— Леван... под Берлином... геройски...

Глаза мои обратились к дереву, на котором сидел Ясон. Не знаю, какая сила удержала меня от крика.

— Уходите,— взмолилась я...— Старый он, с дерева свалится... Не надо, чтобы видел вас...

А сама повернулась, добрела до дерева в полусознании...

Наверху Ясон что-то напевал вполголоса.

— Спускайся, Ясон,— тихо позвала я,— там нет ничего больше.

— Две-три грозди вон там...— Как медовые, солнечные! — Ясон не спеша начал спускаться.

Я стояла и ждала. Я вся дрожала, рыданья подступали к горлу.

Ясон ступил ногой на землю, посмотрел на меня и побелел.

— Что случилось? Что случилось?— больше он ничего не спросил.

Словно издали услышала я собственный крик. И вся деревня услышала меня.

Рядом с увеличенной карточкой Афрасиона мы повесили карточку Левана.

Когда я вхожу теперь в комнату, со стены глядят на меня три улыбающихся лица в резных рамках.

... В тот день я шла с родника. Последнее время не могу без отдыха преодолеть путь от родника к дому. Первую остановку делаю у поворота, вторую — у калитки. Как раз успела дойти до поворота — раздался выстрел в деревне. За ним другой, еще и еще... Зазвонили колокола у нас и за рекой. Я заторопилась. В проселке подбежала ко мне Нуца, выхватила кувшин.

— Тетя Эсма, кончилась война! Мы победили! Тетя Эсма!— и целует, обнимает меня.

Я шагаю к моему дому, гордо подняв голову. Радостная ружейная пальба и победный колокольный звон сопровождают меня. Не спеша поднимаюсь по лестнице, подхожу к двери и настежь распахиваю ее.

— Леван, мой мальчик! — обращаюсь я прямо к нему.— Это твоя победа, сынок!.. Вечная тебе память и слава!

А с фотографии глядит на меня мой Леван с лучезарной улыбкой.

...Днем я была у Эки. Ведь работа в школе отнимает у нее много времени и разве могу я не помочь ей по хозяйству.

Я развесила во дворе белье и собиралась уже домой.

— Мама,— зовет меня Эка из кухни,— ты куда так скоро, поужинала бы с нами.

— Нет, доченька! Скоро отец вернется с работы. Надо за ним присмотреть.

Во двор входит Гедеван. Он вернулся недавно с войны. Пустой левый рукав гимнастерки просунут за ремень.

— Эксплуатирует она вас,— лукаво поглядывая в сторону Эки, говорит он мне.

— Не хочет оставаться с нами,— жалуется Эка.

— А что если вы в самом деле переедете к нам вместе с Ясоном,— просит Гедеван.

— Нет, мой хороший, нельзя огонь гасить в очаге моих детей.

— Тогда лучше в город вам переехать,— говорит он.— К Гоги или к Арчилу.

— Что ты, сыночек, я ни разу не бывала в городе. Куда мне теперь, старухе.

— Вот, вот, сколько на свете живешь и ни разу не побывала в городе,— упрекает меня Эка.— Разве не интересно тебе посмотреть на мир, что в нем делается?..

— Все, что делалось в этом мире, коснулось и меня, все прошло через мой двор,— говорю я, направляясь к воротам.

... Вечерело. По проселкам и во дворах вспыхивали электролампочки... Иду мимо родника. На камнях по-прежнему сидят женщины в ожидании, когда кувшины наполнятся водой. И о чем только не рассказывают они друг другу.

Возвращаясь с родника, еще издали увидела, что в нашем доме светятся все окна.

— Ясон! — позвала я.

Никто не отозвался. Торопливо одолела лестницу, вошла в дом.

— Ясон!..

Я прошла через все комнаты, в последней, освещенной электричеством, на тахте лежал Ясон в одежде. Лицо восковое, глаза ввалились.

— Что с тобой, Ясон?

— Кажется, собрался на тот свет,— прошептал он едва слышно.— Пиши письмо твоим красивым почерком, передам от тебя бабушке Елизавете,— попытался он пошутить.

— Ну и трус же ты,— с деланной бодростью говорю я.— Испугался!.. Сейчас ноги тебе погрею...

— Не хочу, не надо,— прервал меня Ясон.— Нашла все-таки, проклятая, меня в нашем доме!.. А помнишь, как мы жили там... Ступить было негде!..

— Счастливая та пора!..

— Да... И дом был полон детей!

— За врачом схожу,— сказала я.

— Не надо,— строго сказал Ясон.— Лучше детей вызови. Пусть хоть теперь соберутся... Потом будет поздно... Только не пугай их... Пиши: занемог, простудился малость.

Я была на кухне, когда услышала, как подъехала машина. Выглянула — Арчил и Гогия входят во двор... За ними их жены и дети. Бросились ко мне, целуют, не говоря ни слова.

— Ну как? — спрашивает Арчил.

Я безнадежно покачала головой. Ребята изменились в лице.

— Вы что так!.. — рассердилась я.— Разве ваш отец бессмертен? Не знали вы об этом?..

Они направились к лестнице.

— Не ходите, не там он... Не хочет умирать в постели...

Ясон сидел на теплой, покрытой виноградными листьями земле, прислонившись к толстой лозе. В руках он мял ком земли. Там же находилась Эка с мужем. Сыновья с женами направились к ним, дети сразу же шумно разбежались по двору.

— Что делается на свете? — с тихой улыбкой спросил сыновей Ясон.

Арчил и Гогия переглянулись.

— Особенного ничего...

— Слыхал я — ты был за границей,— обратился он к Арчилу.

— В командировке. Сначала в Германии, потом в Бельгии.

— А как в Германии?

— Строит Германия новую жизнь.

— Дай им бог. Только семью мою она погубила, с кровью вырвала у нас сыновей... Да,— обратился он ко мне.— Ростом обещал дать нам грушевые саженцы... Так что ты высади их в нижнем дворе.

— Грушу лучше на верхнем дворе посадить, — сказала я, — там солнца побольше.

— Ты меня не учи, — рассердился Ясон. — Я лучше знаю.

— Я их вдоль плетня высажу, — не унималась я.

— Заставьте ее замолчать, — сказал он сыновьям и с упреком посмотрел на меня.

— Всю жизнь ты такой упрямый!.. — проговорила я.

— Хорошо, делай, как знаешь. Высаживай на верхнем дворе, — уступил мне Ясон. — Вы, ребята, пройдитесь, походите. У меня разговор с ней небольшой!..

Мы с Ясоном остались одни.

Какое-то время он смотрел на меня безмолвно.

— За собой следи, — заговорил он. — Пора понять, что не все на свете ты должна делать одна... Будущей весной, если все будет хорошо, справьте по мне поминки. Не надо звать много народу и без того расходы предстоят...

— Ты не беспокойся об этом! — прервала я его.

— Да, в конце двора забор обвалился, надо бы его починить... Когда будете в гроб меня убирать, женщин не подпускай...

— Очень им интересно на тебя смотреть!

— Они во все суют свой нос... Оденьте меня в коричневые брюки и халат. Привык я к ним... — Ясон умолк.

В винограднике шумел ветер, перебирая листву. Цикады трещали без умолку. Со двора неслись крики, шум, возня детей, наших внучат.

— Ясон, помнишь, как у родника ты подарил мне цветы?

— Помню, как же!.. А потом твоя бабушка гонялась за мной с крапивой, помнишь?

— Помню!..

— Знаю, Эсма, тосковать будешь без меня, но не очень-то торопись ко мне...

— Ты что, мне умирать некогда, тысячи дел еще и забот...

— Как посмотреть, и я хорош, покидаю тебя, когда уже замуж за другого больше выйти не сможешь, — с задоринкой сказал Ясон и стал смеяться болезненным, натужным смехом. И внезапно замер, застыл. С этим смехом покинула его жизнь.

Я иду с кувшином за водой. Лицо у меня морщинистое, волосы седые — старая женщина с неиссякаемыми думами, неисчислимыми заботами. Встречные здороваются со мной почтительно.

— Здравствуй, мать!

Так величают меня все на селе.

Подставляю под струю родника кувшин и опускаюсь тут же поблизости на зеленую траву. Смотрю на дома, разбросанные по склонам холмов, на бескрайнюю даль, всю залитую солнцем. Рокочет родник, рассказывает неистощимые истории о мире, о жизни, льется вода в горлышко кувшина, журчит, убаюкивает меня. Медленно смежаются у меня веки... Вдруг на мое лицо падает тень. Я открываю глаза: это подкрались внучата, чтобы увенчать мою седину венком из полевых цветов. Только я открыла глаза, как они рассыпались, веселым шумом и смехом заполнили окрестность. Я гляжу им вслед, и сердце мое переполняется счастьем и надеждой. Смотрю и чувствую: никогда не будет мне конца, и пребуду я в этом солнечном мире так же бесконечно, как бесконечна сама жизнь...

Перевела с грузинского
Фатьма ТВАЛТВАДЗЕ

В ближайших номерах журнала

будут напечатаны:

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

новая книга «Сергей Эйзенштейн»

И. А. ПЫРЬЕВ

воспоминания «Моя жизнь»

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

статьи об экранизациях Шекспира

ЕВГ. ГАБРИЛОВИЧ

новые главы из книги «О том, что прошло»

СЕРГЕЙ ОБРАЗЦОВ

цикл статей «Эстафета искусств»

Д. ГРАНИН и С. ШУЛЬМАН

сценарий «Ядерный век»

ЗИГФРИД КРАКАУЭР

главы из книги «Природа кино» с последующей полемикой по поводу этой книги

ДЭВИД НЬЮМЕН, РОБЕРТ БЕНТОН

сценарий фильма «Бонни и Клайд», поставленного АРТУРОМ ПЕННОМ

Индекс 70402